W. A. Mozart.

Zweiter Theil.



LEOPOLD MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Zweiter Theil.

Mit dem Bildniß Leopold Mozarts in Stahlstich und [illegible] Facsimiles
von W. A. Mozarts Handschrift.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1856.



LEOPOLD MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum
zu Salzburg.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Zweiter Theil.

Mit dem Bildniß Leopold Mozarts in Kupferstich und 2 Facsimiles von W. A. Mozarts Handschrift.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1856.

Inhalt.

Drittes Buch.

Mannheim, Paris, München.

(1777—1781.)

1.

2.

3.

4.

Beilagen XI—XVI.

Drittes Buch.

Mannheim, Paris, München.

(1777—1781.)

1.

Die Verhältnisse, unter welchen Mozart in Salzburg lebte, entsprachen dem was er bedeutete und leistete weder in seiner Stellung als Künstler noch im geselligen Verkehr, er konnte dort, seitdem er seiner Selbständigkeit sich bewußt wurde, nicht glücklich oder zufrieden sein. Was ihm das Leben dort allein möglich und erträglich machte, war das gesunde und tüchtige Familienleben, in welchem von früher Kindheit an seine gemüthliche und sittliche Existenz mit festen und starken Wurzeln gegründet war. Die herzliche, in einer langen Ehe stets befestigte Zuneigung der Eltern zu einander und zu den Kindern, die strenge Zucht eines auf kirchlicher Religiosität und bewußter Sittlichkeit beruhenden, in echt bürgerlicher Beschränkung geordneten Hausstandes bildeten die gesunde Luft, in welcher Mozart herangewachsen war. „Nach Gott kommt gleich der Papa", das war der Wahlspruch des Knaben und des Erwachsenen, es war der Grundsatz des ganzen Hauses und Leopold Mozart verdiente, wie wir sahen und sehen werden, dieses Vertrauen in vollem Maaß. Denn hingebendes Vertrauen, nicht scheue Furcht war es, welche Frau und Kinder zu ihm hegten, und Offenheit und Wahrheit gaben den Grundton des Verkehrs in der Familie an. So wie Eltern und Kinder, waren auch die Geschwister einander herzlich zugethan; die gleiche Richtung ihres Talents, weit entfernt Spannung und Eifersucht hervorzurufen, führte

sie nur näher zusammen, und die Schwester sah den glänzenden Erfolgen des jüngern Bruders mit ebenso neidloser Freude zu als sie seine Neckereien gleichmüthig ertrug, da sie seiner herzlichen Theilnahme in großen und kleinen Freuden und Nöthen gewiß sein konnte. Dieses treue Zusammenleben der Familie, an welchem alle Hausgenossen, nicht allein die Mägde[1], sondern auch die Hausthiere[2] zu ihrem Theil ein Recht erhielten, wurde um so viel fester und inniger, da äußere wie innere Verhältnisse den Kreis desselben eng begränzten.

Zunächst war es der ernste pflichtgetreue Sinn des Vaters, der von seinen Kindern angestrengte Arbeit und regelmäßigen Fleiß unnachsichtig forderte, wie er ihnen darin mit einem musterhaften Beispiel voranging. Er sah die Leistungen des Künstlers nicht bloß als ein heiteres Spiel glücklicher Stunden, als einen seligen Rausch schwärmerischer Begeisterung an, sondern als die reife Frucht unablässiger Arbeit, unermüdeten Fortschreitens in sittlicher und künstlerischer Selbsterkenntniß. In dem außerordentlichen Genie seines Sohnes, in der bewundernswerthen Leichtigkeit, mit welcher dieser sich aneignete was zu lernen war und das Gelernte zu eigener Production frei verwandte, erkannte er nicht den Freibrief für ein bequemes sich Gehenlassen, sondern die strenge Pflicht

---

1) In den Briefen, die auf der Reise nach Hause geschrieben sind, werden Grüße und Glückwünsche zum Namenstag an die Mägde nie vergessen. Als später die Rückkehr Wolfgangs von der Pariser Reise bevorsteht, läßt ihm die Theresel wiederholt melden, wie viel Kapaunen sie schon für ihn angekauft habe.

2) Außer dem Canarienvogel, an den Wolfgang auf seinen Reisen sich wiederholt erinnert (Beil. V, 14. 49), ist es besonders der Hund Bimperl, von dessen Befinden und Benehmen detaillirter Bericht erstattet wird, und dem Mutter und Sohn Grüße und Busserln schicken. Mozart blieb auch in späteren Jahren ein großer Thierfreund, wovon noch einige artige Geschichtchen zu erzählen sein werden.

Alles anzuwenden, was zu seiner Ausbildung irgend ersprießlich sein könnte. Von Jugend auf gewöhnte er die Kinder an Arbeit, und setzte Alles darein daß sie auch in den äußeren Verhältnissen keinerlei Entschuldigungen finden könnten sich an müßige Stunden zu gewöhnen; „die Gewohnheit" sagte er „ist ein eiserner Pfad" (I S. 69). Er gab daher außer den Verpflichtungen, welche sein Amt ihm auferlegte, alle Beschäftigungen auf welche ihn seinen Kindern entzogen, namentlich allen Unterricht, obgleich er sich bei sehr beschränkten Umständen dadurch eine wesentliche Einnahmequelle entzog, die durch den Ertrag der ersten Kunstreisen gewiß nur vorübergehend ersetzt werden konnte. Allein er hatte ein so festes Vertrauen auf die Zukunft Wolfgangs, er hatte dieses Ziel so sicher und klar ins Auge gefaßt, daß er um dasselbe zu erreichen sich in keiner Weise beirren ließ. Er hatte mit seinem Sohn auch keine Noth; Wolfgang war ihm kindlich ergeben, von Natur lenksam und hatte einen brennenden Eifer für seine Kunst, so daß es nicht nöthig war ihn zum fleißigen Studiren anzuhalten; wie denn auch der Vater seine Thätigkeit und Arbeitsamkeit oft rühmt. Nur darin werden wir den wohlthätigen Einfluß des Vaters zu erkennen haben, der ja nicht allein Sorgfalt und Aufmerksamkeit in der Erziehung überhaupt sondern Einsicht und Verständniß für die künstlerische Ausbildung im vollen Maaß mitbrachte, daß Wolfgang nicht — wie es der Jugend um so mehr eigen zu sein pflegt je talentvoller und lebhafter sie ist — augenblicklichen Anregungen leidenschaftlich sich hingab und durch unstetes und einseitiges Verfolgen verschiedenartiger Richtungen Zeit verlor, sondern in stetiger und folgerichtiger Ausbildung aller Kräfte gerade auf das Ziel zuschritt. Vergegenwärtigen wir uns die große Anzahl seiner Compositionen auf den verschiedensten Gebieten seit dem Jahr 1770, so geben uns schon diese von

seiner Arbeitsamkeit keine geringe Vorstellung; und doch muß man sich sagen, daß diese Leistungen nur möglich waren auf der Grundlage und im Zusammenhang fortgesetzter Studien und Uebungen, von welchen unmittelbar gar Nichts zum Vorschein kam, so wie auch wenigstens die größeren Werke ohne Vorarbeiten, Entwürfe und Skizzen, die mehrfach aus- und umgearbeitet werden mußten, nicht so geworden sind, wie sie jetzt vorliegen [3]. Dazu kommen die fortgesetzten Uebungen im Technischen des Orgel-, Klavier- und Violinspiels, die ihn zum Virtuosen machten, ferner die Beschäftigungen in der Kirche und bei Hofe, welche ihm seine Anstellung in der Kapelle auferlegte, ungerechnet die nicht seltenen Veranlassungen in Privatcirkeln sich hören zu lassen, endlich die Unterrichtsstunden, welche er, seitdem er herangewachsen war, zu ertheilen hatte — in der That, man begreift kaum, woher er die Zeit nahm, da doch sein Tag auch nur vier und zwanzig Stunden hatte. Gewiß war es allein die anomale Verbindung des außerordentlichsten Genies mit der planmäßigsten Ordnung und Thätigkeit, welche so anomale Resultate möglich machte. Uebrigens war der Vater zu einsichtig und gebildet, um mit der ausschließlich musikalischen Ausbildung des

---

3) Die lange Reihe der oft erwähnten Hefte, in welcher Compositionen jeder Gattung in der saubersten Reinschrift von Mozarts Hand, vom Vater geordnet und mit Titeln versehen uns vorliegen, sind der sprechendste Ausdruck für den emsigen Fleiß und für das Behagen an Ordnung und Sauberkeit, zu welchem Wolfgang durch seinen Vater erzogen war. Auch geben gerade diese Reinschriften gegenüber den flüchtigeren Entwürfen anderer Compositionen dem, der dessen bedarf, den klaren Beweis daß Mozart seine Compositionen ausarbeitete und nicht immer gleich ins Reine schrieb, wie man wohl annimmt, um seiner Genialität ein Compliment auf Kosten seines Fleißes und seiner Sorgfalt zu machen. Doch davon wird auch später noch die Rede sein.

Sohnes Alles gethan zu glauben[4]. Er sorgte dafür daß er in Sprachen Uebung und Gewandtheit erhielt; Lateinisch hatte er, wie wir sahen (I S. 78), bereits in früher Jugend gelernt, auch war ihm einige Kenntniß desselben schon als Kirchencomponisten unentbehrlich[5]; Französisch und Italiänisch war ihm auf seinen Reisen geläufig geworden und der Vater sorgte mit Eifer dafür ihn in der Kenntniß derselben zu erhalten. Auch was sonst geschehen konnte ihn durch gemeinnützige Kenntnisse und durch Lectüre zu bilden, wurde, so weit das in damaliger Zeit in Salzburg thunlich war, nicht versäumt[6]. Charakteristisch ist es daß der Vater beide Kinder anhielt jeden Abend in einem Tagebuch kurze Rechenschaft über das abzulegen, was sie den Tag über gelernt und erfahren hatten, um sie auch dadurch zur Aufmerksamkeit auf sich und ihr Leben anzuleiten[7].

---

4) „Ich stellte Dir oft vor", schreibt Leopold seinem Sohn (18. Dec. 1777) „daß Du (wenn Du auch bis Du ein paar Jahre über das zweinzigste hinaus bist in Salzburg bleibst) nichts verlierst, da Du unterdessen Gelegenheit hast Dich in andern nützlichen Wissenschaften in Etwas umzusehen und durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden und Dich in Sprachen zu üben."

5) Während der Pariser Reise erinnerte er Wolfgang sich des lateinischen Gebetbuches zu bedienen, um so wenigstens einigermaßen in der Uebung des Lateinischen zu bleiben (15. Oct. 1777).

6) Wolfgang erwähnt einmal in einem Briefe (20. Dec. 1777) daß er Abends nach dem Nachtessen während die Familie sich anderweitig unterhielt, ein Buch zur Hand zu nehmen pflegte. Was für Gegenstände der Lectüre ihn besonders anzogen, wissen wir freilich nicht. Wir sehen, daß Leop. Mozart Gellert hochschätzte (I S. 21), auch Wieland war ihm wie dem Sohn wohl bekannt. Später werden wir in kritischen Bemerkungen über Operntexte und verwandte Gegenstände die Belege finden, daß er auch nach dieser Richtung hin im väterlichen Hause sehr gut ausgerüstet worden war.

7) Vgl. I S. 140.

Da der Vater sehr wohl erkannte, daß überreizte Treibhauspflanzen keine Dauer haben, so hielt er in der Anspannung der Kräfte seines Sohnes vorsichtig Maaß und war ebenso sehr darauf bedacht durch angemessene Zerstreuung und Aufheiterung seinen Körper gesund und stark, seinen Sinn frisch und lebendig zu erhalten, und ihm im geselligen Verkehr mit Menschen aller Art Sicherheit und Unbefangenheit zu geben, womit es ihm bei Wolfgangs liebenswürdiger Gemüthsanlage ungleich besser gelang als mit dem Bemühen ihm Vorsicht und Zurückhaltung einzuflößen, welche auch nach bitteren Lebenserfahrungen ihm stets fremd geblieben sind. Bei den Bestrebungen nach diesen Richtungen hin für Wolfgangs Ausbildung zu sorgen, welche nicht wie die musikalische allein in seiner Macht lag, fühlte sich aber der Vater durch seine Stellung und die Salzburger Verhältnisse in jeder Weise gehemmt und beschränkt. Eins konnte ihm nicht verkümmert werden, die wunderbare Schönheit der Natur. Zwar wird derselben nirgends Erwähnung gethan, aber in der Regel fangen ja die Bewohner schöner Gegenden erst dann von ihnen zu reden an, wenn Fremde ihnen dazu Veranlassung geben. Allein ausgesprochen, mit klarem Bewußtsein empfunden oder nicht, der Einfluß einer so herrlichen und reichen Gegend auf eine für die Empfindung des Schönen fein und zart organisirte Seele kann nicht ausbleiben, und das Glück unter solchen Eindrücken der umgebenden Natur die Jugend zu verbringen ist nicht geringer zu schätzen als irgend eine jener günstigen Fügungen, welche die noch schlummernden Seelenkräfte durch hellen Sonnenschein und milde Wärme zum Leben erwecken.

Desto schwerer war es die Vorzüge zu erringen, welche allein ein freier Verkehr mit gebildeten und kunstliebenden Menschen darbieten konnte. An solchen fehlte es freilich da=

mals in Salzburg nicht völlig, allein sie fanden sich fast ausschließlich nur unter dem hohen Adel. Zwei Grafen Firmian, Brüder des Generalgouverneurs der Lombardei (I S. 190), werden als Männer von lebhaftem Interesse und Verständniß für Wissenschaft und Kunst gerühmt; der eine, Vigilius Maria, welcher Domprobst war, besaß eine ausgesuchte Bibliothek und war heimisch in der französischen, italiänischen, englischen und deutschen Litteratur, der andere, Franz Lactantius, Obersthofmeister des Erzbischofs, war ein Kenner der Malerei und selbst im Besitz einer trefflichen Gemäldesammlung[8]. Der Domherr Graf Anton Wilibald Wolfegg hatte weite Reisen gemacht, um Manufacturen und Industrie kennen zu lernen und namentlich die Baukunst gründlich studirt; der Oberstallmeister Graf Leopold Joseph Küenburg war ein Mann von Geist und umfassender Belesenheit; der Bischof von Chiemsee Graf Ferdinand von Zeil durch Verstand und Bildung gleich ausgezeichnet wie durch edlen Charakter[9]. Wir erfahren, daß alle diese Männer Mozart zugethan und wohlgeneigt waren; auch der Oberstkämmerer Graf Georg Anton Felix von Arco, der Obersthofmarschall Graf Nicolaus Sebastian von Lodron, der Hauptmann der Leibgarde Graf Leopold von Lodron gehörten zu seinen Gönnern.

8) Von Musik aber scheint er keine Einsicht gehabt zu haben, denn obgleich er Wolfgang herzlich zugethan war, so schreibt dieser doch seinem Vater (9. Juli 1778), daß aus der Salzburger Musik nicht eher etwas werden könne bis sie ganz dem Kapellmeister untergeben sei, so daß der Obersthofmeister nichts mehr darin zu sagen habe. „Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Cavalier."

9) Man vergleiche die Charakteristik dieser Männer bei K. R[isbeck] Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland 1784 I S. 155 f., und über Graf Zeil [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 40.

Er erhielt in ihren Häusern Zutritt, durfte in ihren Gesellschaften sich hören lassen und den Töchtern Unterricht geben, auch wandten die alten und jungen Damen dem ausgezeichneten Virtuosen wohl eine gnädige Attention zu[10]; allein der Unterschied des Standes, die persönlichen Verhältnisse ließen es zu keinem geselligen Verkehr kommen, der den Menschen und Künstler wesentlich hätte fördern können[11].

Auch mit anderen adelichen Familien[12], und namentlich mit den jüngeren Mitgliedern derselben finden wir Wolfgang

---

10) „Der Wolfgang läßt Ihro Excellenz der Gräfin Arco die Hände unterthänigst küssen und dankt für den geschickten Kuß, der ihm viel angenehmer ist als viele junge Busserl" schreibt Leop. Mozart von Mailand (17. Febr. 1770).

11) Nicht ohne deutliche Beziehung schreibt Wolfgang (2. Oct. 1777): „Sie können sich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte: er versteht doch die Musik, denn er sagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers eine Prise Taback nehmen — sich schneuzen, räuspern — oder einen Discours anfangen."

12) „Der kleine Adel" heißt es in Risbecks Briefen (I S. 156 f.) im Gegensatz gegen den gebildeten hohen Adel „macht sich durch seine erbärmliche Titelsucht und seinen elenden Stolz lächerlich. Du findest hier gegen 100 gnädige Herren, die von 3 bis 400 Gulden auf Gnade des Hofes leben und die Du nicht gröber beleidigen kannst als wenn Du zu ihnen: Mein Herr und zu ihren Weibern: Madame sagst. Man muß sich hier angewöhnen immer über das dritte Wort Euer Gnaden zu sagen, um nicht für einen Menschen ohne Lebensart gehalten zu werden. — Sie beklagen sich alle, daß ihnen der Hof keine hinlängliche Besoldung giebt, um ihrem Stand gemäß leben zu können. — Ihr Stand ist nichts als der gute Wille des Hofes eine große Menge unnützer Bedienten zu ernähren und ihr kühnes Vertrauen auf diesen guten Willen. Wenn man ihnen übrigens die gehörige Titulatur giebt, so sind sie die artigsten, geselligsten und dienstfertigsten Geschöpfe von der Welt. Sehr viele beschäftigen sich auch mit der Lectüre der deutschen und französischen Dichter, besonders jener, die für das Theater gearbeitet haben." Vgl. [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzstiftes Salzburg S. 256 f.: „Seit 250 Jahren standen die Beamten der salzburger Landesstellen in der Hauptstadt

in näherem Umgang, meistens aber erscheint dies wie ein oberflächlicher Verkehr unter jungen Leuten, der ohne tieferen Grund und nachhaltigen Einfluß in reiferen Jahren still zurücktritt. So finden wir als einen Jugendfreund Wolfgangs und unglücklichen Anbeter seiner Schwester Marianne Herrn v. Mölk erwähnt[13], den Sohn des Hofkanzlers[14], der aber in München sich über die Aufführung der Oper so verwunderte und verkreuzigte, daß Mozarts sich seiner schämten, weil Jedermann klar daraus sah daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Insbruck gesehen hatte[15]. Besser gefiel ihm, wenigstens in früheren Jahren, das Fräulein W. v. Mölk, der er sagen läßt, er freue sich darauf wieder von ihr ein Präsent, wie für die letzten Menuette zu bekommen; sie wisse schon welches[16]. Als andere Jugendfreunde lernen wir Herrn

auf ein und demselben unmunären Einkommen. Hieronymus ließ es dabei bewenden: während die Beamten aller Privatherrschaften Zulagen erhielten und jenes ängstliche, kostbare, die Urproduction des Volks drückende System der Nahrungspolizei doch nicht vor Armuth und Erniedrigung schützte. Die alte Wohlhabenheit vieler angesehener, einst begüterter Familien verblutete sich bei diesen Mißverhältnissen auf eine erbärmliche Weise, die selbst wieder auf die Cultur und auf die Staatscassen sehr nachtheilig zurückwirkte."

13) Beil. V, 2. 23.

14) Er war Hofkanzler unter Sigismund geworden sowie Direktor des Hofraths; dies letztere Amt legte er 1772 nieder (Koch-Sternfeld S. 65), und wurde 1774 vom Hofkanzler zum salzburgischen Gesandten am Reichstag befördert (ebend. S. 60).

15) Beil. V, 55. Wolfgang wußte auch von einem Salzburger, der Paris nicht recht hatte sehen können, weil die Häuser da zu hoch wären (Beil. V, 42).

16) Beil. V, 38. Daß es nicht an Gelegenheit zu jugendlichen Inclinationen fehlte sehen wir aus den geheimnißvollen Andeutungen, welche

v. Hefner[17], v. Schiedenhofen, über den sich Mozart später sehr ereiferte, weil er eine Geldheirath gemacht habe[18], und v. Aman kennen, zu dem er als Knabe eine große Zuneigung hatte, welche ebenfalls in reiferen Jahren nicht Bestand hatte[19].

Der Umgang mit Familien aus dem Bürgerstande[20], auf welchen Mozarts durch ihre eigene Stellung angewiesen waren und der an einem Ort, wo sie viele Jahre heimisch waren,

---

Wolfgang seiner Schwester macht (Beil. V, 36. 37. 45. 46. 47. 48. 53. 54), sie möge ja — sie wisse schon wen — besuchen, zärtlich grüßen u. s. w. Als er im Jahr 1772 nach Italien ging, war einer Andeutung in einem Briefe des Vaters zufolge, eine Tochter des Dr. Barisani seine Herzenskönigin.

17) Beil. V, 35. 48. 52. Leopold Mozart war von früherer Zeit her mit dem Vater dieses Herrn v. Hefner wohl bekannt (Brief 25. Sept. 1777).

18) Vgl. Beil. V, 6. 14. 23. Joachim Schiedenhofen von Stumm, später fürsterzbisch. Hofrath und Landschaftskanzler, führte in seiner Jugend ein „Diarium über seine eigenen Verrichtungen", aus welchem mir Auszüge die Jahre 1774 bis 1777 betreffend durch Herrn v. Schallhammer gütigst mitgetheilt sind. Er hat alle Besuche der Mozartschen Familie notirt. Man sieht daraus, daß namentlich die Mölksche, Barisanische, Gilowskysche und Schiedenhoffsche Familien lebhaft mit der Mozartschen verkehrten, indem man sich gegenseitig Abends auf einige Stunden zu besuchen pflegte. Neben dem gleich zu erwähnenden Bölzlschießen wird auch eine Spielgesellschaft erwähnt, die sich regelmäßig versammelte. Außer diesem ziemlich häufigen geselligen Umgang, der offenbar einen sehr einfachen und bürgerlichen Charakter hatte, werden hie und da auch Akademien, an denen Mozart betheiligt war, und Redouten namhaft gemacht.

19) Beil. V, 8.

20) Bei dem Oekonomieinspector des St. Peterstiftes Mayer verkehrte der Kreis der Mozartschen Bekannten besonders gern und Mozart erinnerte sich später oft der fröhlichen Stunden, die er dort verlebt hatte.

nicht ausbleiben konnte, war doch gewiß mehr für einen mäßigen Zeitvertreib, eine leidliche Erholung in müssigen Stunden als für geistige Ausbildung geeignet; einzelne gelegentliche Aeußerungen über den Ton der Unterhaltung in Salzburg erwecken nicht eben ein günstiges Vorurtheil[21]. Unter den Personen, welche uns genannt werden als im Verkehr mit der Familie Mozart stehend, tritt der Kaufmann Hagenauer hervor, ihr langjähriger Hauswirth[22]. Aus den vertrauten Briefen, welche Leop. Mozart auf den ersten Reisen an ihn richtete, können wir entnehmen daß er nicht nur Mozarts aufrichtig zugethan und ihnen mit Rath und That beizustehen stets bereit war, sondern daß er auch Bildung und Interesse, die über seinen nächsten Beruf hinausgingen, gehabt haben muß. Seine Frau war nach einigen Andeutungen Leop. Mozarts zu schließen einigermaßen bigott und unterhielt einen lebhaften Verkehr mit Geistlichen[23]. Der genaueste Hausfreund aber, der das Vertrauen der Kinder und des Vaters

21) Seiner Schwester schrieb Wolfgang (Beil. V, 49) von Mailand, er habe eine neue Sprache gelernt, sie sei etwas kindisch, aber gut für Salzburg. Später schrieb er an Bullinger (7. Aug. 1778), er könne unmöglich in Salzburg vergnügt leben, wo gar kein Umgang zu haben sei, und an seinen Vater (8. Jan. 1779): „Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von geborenen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich."

22) Belege von Wolfgangs Anhänglichkeit an diese Familie s. I S. 639. Später schreibt Leop. Mozart (26. Dec. 1772): „Das Unglück des Hrn. Hagenauer geht uns sehr zu Herzen. Wir haben heute in der Kirche beyde für seine Besserung Gott inständigst gebeten."

23) Charakteristisch ist Leop. Mozarts Brief an Mad. Hagenauer über die Zustände in Paris (bei Nissen S. 50 ff.), sowie die Aeußerung über das Consistorium (I S. 134). Von Neapel aus schreibt er (25. Mai 1770): „Die Frau Hagenauer wird wohl zu Zeiten ein Vaterunser für uns beten. Es thut wirklich Noth, denn wir beten nicht gar viel."

in gleichem Maaße besaß, war **Bullinger**, ein Geistlicher, der in München im Jesuiterseminarium seine Bildung erhalten hatte und in Salzburg im Hause des Grafen Arco Instructor war. Der „getreue" Bullinger war im Mozartschen Hause „allemal eine Hauptperson"; in den Briefen, welche Wolfgang nach Salzburg schreibt, läßt er nicht allein seinen „besten Freund Bullinger" stets grüßen, er setzt voraus daß sie diesem mitgetheilt werden, wendet sich mitunter an ihn und bittet wichtige Geheimnisse Niemand als die Nannerl und Bullinger wissen zu lassen. Nachdem die Mutter in Paris gestorben ist, wendet Wolfgang sich an ihn mit der Bitte, seinem Vater die Trauerbotschaft auf schonende Weise mitzutheilen, was er mit so viel Klugheit als Theilnahme ausführt; und als Wolfgang dann den schweren Entschluß fassen muß wieder nach Salzburg zurückzukehren, so ist es Freund Bullinger gegen den er sein gepreßtes Herz ausschüttet (7. Aug. 1778). Mit gleicher Liebe ist dieser auch seinem Wolfgang zugethan. Da auf seiner Rückreise von Paris lange Zeit keine Nachricht von ihm einlief, so daß die Seinigen in die größte Unruhe um ihn geriethen, beichtete und communicirte der Vater sammt der Schwester und bat Gott inständigst um die Erhaltung des Sohnes, für den „der beste Bullinger täglich in der heil. Messe betete" (19. Oct. 1778). Auch der Vater hatte Ursache zu rühmen, daß Bullinger sein bester und wahrer Freund sei, von dem er „so viel Höflichkeit und Güte genossen habe", und der ihn, als er während Wolfgangs Reise in große Verlegenheit gerieth, durch ein verhältnißmäßig nicht unbedeutendes Darlehen unterstützte. Er schenkte ihm daher auch das vollste Vertrauen, theilte ihm Alles mit was Wolfgang anging, seine Befürchtungen wie seine Wünsche, und berieth mit ihm was zu thun sei. Man kannte auch in Salzburg dies nahe Verhältniß sehr wohl und als man darauf

dachte Wolfgang wieder dorthin zu ziehen, wandte man sich, wie Leop. Mozart berichtet (11. Juni 1778), an Bullinger um zu vermitteln und zu unterhandeln. Auch an Sinn für Musik scheint es ihm nicht gefehlt zu haben; wenigstens finden wir ihn als Theilnehmer einer Privatmusik, welche alle Sonntag um 11 Uhr Statt hatte, und Wolfgang bittet ihn nach seiner Abreise (11. Oct. 1777) „eine auctoritätische Anrede zu halten und ihn den Mitgliedern der Akademie zu empfehlen“[24].

Es fehlte in dem vergnügungssüchtigen Salzburg unter der Regierung des Erzbischofs Hieronymus, der auch in Beziehung auf öffentliche Lustbarkeiten freier und aufgeklärter dachte als sein Vorgänger Sigismund, nicht an Gelegenheit zu munterer Unterhaltung[25], sowohl im Fasching, wo auf dem Rathhaus Bälle und Redouten gegeben wurden[26] und

24) Dies war eine andere Gesellschaft als die der Dilettanten, welche bald nach Wolfgangs Weggehen zu einem regelmäßigen Concert sich vereinigte, von der Leop. Mozart ihm wiederholt erzählt.

25) K. R[isbeck] Briefe I S. 159: „Alles athmet hier den Geist des Vergnügens und der Lust. Man schmaust, tanzt, macht Musiken, liebt und spielt zum Rasen, und ich habe noch keinen Ort gesehen, wo man mit so wenig Geld so viel Sinnliches genießen kann.“ [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 157: „In der Hauptstadt, wo der Adel nicht zahlreich, die Beamten nicht wohlhabend und aus dem geachteten Bürgerstande die Kaufleute mehr für sich vereinigt waren, den Geist des Vergnügens zu wecken und zu leiten, ward im Rathhause ein geräumiger Saal mit einigen Nebenzimmern (1775) erbaut; da hatten im Carneval regelmäßig maskirte Bälle unter Regie des Magistrats, auch sonst Concerte, Gesellschaften und Spiele statt. Die Laune des Fürsten sprach sich bei diesen Vergnügungen verschieden aus. Fanden sich Beamte und Bürger dabei ein, so sagte er, sie hätten ihr Geld und beklagten sich doch. Blieben sie weg, so meinte er, sie liebten ihn nicht.“

26) Mozart, der gern tanzte und Possen trieb, pflegte sich auf Maskeraden auszuzeichnen; Schiedenhofen erwähnt, wie er in einer Bauernhochzeit und ein andermal als Friseurjunge Alle unterhalten habe.

die Münchner oder auch wandernde Schauspielergesellschaften sich einfanden[27], Schlittenfahrten[28] und Assembleen gegeben wurden, als überhaupt das ganze Jahr hindurch[29]. Allein die Theilnahme an solchen Vergnügungen war für Mozarts etwas Seltenes[30]. Wenn auch der Vater den häufigen Genuß derselben für sich und seine Kinder angemessener gehalten hätte als es wahrscheinlich der Fall war[31] — obgleich er als ein verständiger Mann, der den Sinn der Jugend richtig beurtheilte, seinen Kindern, denen er angestrengte Arbeit zumuthete, auch Zerstreuungen gönnte[32] —, so würde seine beschränkte

27) K. R[isbeck] Briefe I S. 157: „Die Theaterwuth herrscht hier so stark als zu München, und man lechzt nach der Ankunft einer fahrenden Schauspielergesellschaft wie im äußersten Sibirien nach der Wiederkehr des Frühlings." [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 157: „Die ziehenden Schauspieler hatten bisher zu ihren Vorstellungen im Wintersemester keine bleibende Stätte gefunden; die Hofkammer erbaute in der jenseitigen Stadt am rechten Ufer der Salzach ein den damaligen Bedürfnissen angemessenes Theater, das der berühmte Wahr eröffnete."

28) Beil. V, 2.

29) K. R[isbeck] Briefe I S. 159: „Einer der Hauptstummelplätze der öffentlichen Lustbarkeit ist der eine Stunde von hier entlegene fürstliche Garten Hellbronn, wo Bier und Wein geschenkt wird"; mit einer Beschreibung des Parks.

30) „Du mußt doch auch auf eine Redoute nicht versäumen" schreibt Leop. Mozart seiner Frau von München (15. Febr. 1775), wo er selbst mit seinen Kindern die Freuden des Carnevals reichlich genoß.

31) Es ist wohl etwas Taktik dabei, wenn er die Salzburger Herrlichkeiten seinem Sohn aufzählt, als er diesen wieder in seine Heimath zu ziehen wünscht und bemerkt, wenn sie einen guten Gehalt hätten, könnten auch sie in Zukunft dergleichen oft mitmachen (3. Sept. 1778).

32) So konnte er mit Recht seinem Sohn schreiben (12. Febr. 1778): „Denke nach, ob ich Dir nicht allezeit — alle mögliche Unterhaltung verschafft und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen großen Unbequemlichkeit geholfen habe."

Lage ihm dieselben versagt haben, die ihm bei zunehmender Theuerung[33] eine strenge Ordnung und verständige Sparsamkeit zur Pflicht machte[34]. Wie einfach die Lebensweise,

---

33) Leopold schreibt seiner Frau (5. Juni 1770): „Ich kann mich nicht genug wundern daß in Salzburg Alles theuer wird. Man denkt dort halt nicht daran, daß, wenn das System in einer Weise ändert, man darauf bedacht seyn muß, auf einer anderen Seite ein System zu formiren, so daß sich das Ganze in seinem nöthigen Gleichgewicht erhält." Näheres hierüber giebt [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 28 ff.

34) Diese Verhältnisse legt Leop. Mozart in einem Brief an seinen Sohn (16. Febr. 1778) klar vor: „Ich habe seit Eurer Geburt und auch schon vorhero, seitdem ich verheurathet bin, mir es gewiß sauer genug werden lassen um nach und nach einer Frau und sieben Kindern, zwei Ehehalten und der Mama Mutter mit etlichen und 20 Fl. monatlichen gewissen Einkommen Unterhalt zu verschaffen, Kindbetten, Todfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unköśten, wenn Du sie überlegst, Dich überzeugen werden, daß ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindesten Vergnügen angewendet, sondern ohne sonderbare Gnade Gottes bey aller meiner Speculation und sauren Mühe es niemals hätte dahin bringen können ohne Schulden zu leben. Ich habe dann alle meine Stunden Euch zwey aufgeopfert, in der Hofnung es sicher dahin zu bringen, nicht nur daß Ihr Beide seiner Zeit auf Eure Versorgung Rechnung machen könntet, sondern auch mir ein geruhiges Alter zu verschaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenschaft geben zu können, ohne fernere Sorge nur für mein Seelenheil sorgen und mit Ruhe meinem Todt entgegensehen zu können." Daß er, der sich bei der „närrischen Ausgabe" Maskenkleider anzuschaffen damit tröstete, „daß man sie zu allerhand Sachen wieder brauchen und wenigstens zu Kleiderfutter, Fürtuch u. s. w. gebrauchen könne" (17. Febr. 1770), mit Verstand sparsam war, mag ein Brief an seine Frau zeigen (26. Oct. 1771): „Wenn Du Kleidung nöthig hast, so laß machen, was nothwendig ist. Weder Du noch Nannerl soll sich die Nothwendigkeit abgehen lassen. Was seyn muß, das muß seyn. Und nimm Dir nichts Schlechtes: man macht keine Ersparung, wenn man etwas Schlechtes kauft." Dergleichen Züge können daran erinnern helfen, daß unsere großen Künstler aus dem Bürgerstande hervorgegangen sind, daß sie unter den Entbehrungen beschränkter Verhältnisse, unter dem Eindruck der Sorge und Mühe um ein ehrliches, anständiges Auskommen auf-

wie bescheiden die Vergnügungen in diesem Hause waren davon giebt uns die Unterhaltung einen deutlichen Beweis, welche in dem ganzen Kreise mit einer gewissen Wichtigkeit als eine Hauptlustbarkeit behandelt wird, das sogenannte Bölzelschießen. Eine Anzahl genauerer Bekannten hatten sich zu einer Art kleiner Schützengilde vereinigt, welche jeden Sonntag sich abwechselnd bei den verschiedenen Familien versammelte. Der Reihe nach hatte jeder die Verpflichtung eine Scheibe zu liefern und dies gab zu mancherlei Scherzen Veranlassung. Man setzte seinen Ehrgeiz darin die Scheibe mit irgend einer Darstellung zu schmücken, welche sich auf die kleinen Vorfälle und die Eigenschaften der Theilnehmenden bezog. Verse mußten dieselbe erläutern, und die salzburgische Neigung zu Spaß und Spott fand dabei ihre Befriedigung je nach den Kräften des „Bestgebers“ [35]. Nach dieser Scheibe wurde dann mit Bolzen aus einer Armbrust geschossen, mäßige Einsätze bildeten eine Gesellschaftskasse, aus der von Zeit zu Zeit Festivitäten bestritten wurden. Es läßt sich begreifen daß durch längere Gewohnheit sich ein heiterer, scherzhafter Verkehr bildete, der die Theilnehmer in lebhaftem Interesse eng verband; und so wird im Briefwechsel der Familie das Bölzelschießen nie vergessen, besonders unterhaltende Schei-

---

gewachsen — und groß geworden sind; während man heutzutage die Bedingungen künstlerischer Genialität nur zu oft ganz anderswo sucht.

35) Als ein charakteristischer Zug für den Ton, der bei solchen Späßen für erlaubt galt, mag folgendes Beispiel dienen, das Leopold seinem Sohn erzählt (11. Nov. 1780). Eine Theilnehmerin, die Gilowsky-Catherl — die übrigens als ein Mädchen, das sich gern den Hof machen ließ und es nicht allzu genau nahm, mitunter einen kleinen Seitenhieb bekommt — hatte das Malheur bei hellem Tag „über eine Staffel zu fallen“ und dabei in eine sehr unerwünschte Positur zu gerathen. In dieser wurde sie nun mit entsprechenden Versen auf die Scheibe gebracht, und zugleich den Scherzen und den Schüssen der Gesellschaft rucksichtslos Preis gegeben.

bengemälde werden mitgetheilt und, da die Abwesenden Mitglieder bleiben und ihren Stellvertreter erhalten, über Gewinn und Verlust die Kreuzerrechnung sorgfältig geführt[36].

Unter diesen Umständen hätte Wolfgang die Aufmunterung, deren er bedurfte um mit Lust und Befriedigung unausgesetzt zu arbeiten, nur noch im Verkehr mit seinen Fachgenossen und in der Anerkennung und Belohnung seiner Leistungen suchen können. Allein, waren die Verhältnisse in Salzburg nach anderen Seiten hin nicht günstig, so wurden sie in dieser Beziehung allmählich unerträglich. Einzelne der Musiker, wie der treue Schachtner, welche frei von Neid waren und Bildung und Strebsamkeit genug besaßen um den Verkehr im Mozartschen Hause seinem wahren Werth nach zu würdigen, schlossen sich eng an die Familie an und hielten treu zu derselben. Allein mit der Mehrzahl der Musiker war, auch wenn sie wie Mich. Haydn und Adlgasser als Künstler alle Anerkennung verdienten, doch aus mancherlei Gründen kein eigentlicher Umgang zu pflegen[37]. Nicht ohne Beziehung auf die Salzburger Zustände rühmte Leop. Mozart von dem Mannheimer Orchester (19. Juli 1763) es seien „lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder

36) Von Wien aus schreibt Mozart seiner Schwester (4. Juli 1781): „Nun wird wohl bald das Schützenmahl sein? Ich bitte solemniter die Gesundheit eines getreuen Schützen zu trinken; wenn mich einmal wieder das Best=Geben trifft, so bitte es mir zu schreiben, ich will eine Scheibe malen lassen.“

37) I S. 430 ff. Von der Frau Adlgasser giebt uns eine beiläufige Erwähnung derselben in einem Brief aus Wien (22. Aug. 1781) keine günstige Vorstellung: „Von der Mutter [der Fräul. Auerhammer] will ich gar keine Beschreibung machen; genug, daß man über Tisch genug zu thun hat um das Lachen zu halten; basta, Sie kennen die Frau Adlgasserin, und dieses meuble ist noch ärger, denn sie ist dabei Medisante, also dumm und boshaft.“

Säufer noch Spieler, noch liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre Conduite als ihre Productionen hoch zu schätzen sind.“ Dieselbe Betrachtung stellte dort später Wolfgang an und schrieb seinem Vater (Paris 9. Juli 1778), wie dort unter Cannabichs Leitung Alles ernsthaft betrieben werde, die größte Subordination herrsche und jeder anständig lebe; ganz anders als in Salzburg. „Das ist auch eine von den Hauptursachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique — es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben — er muß sich ja ihrer schämen; dann ist auch die Musique nicht beliebt und in keinem Ansehen“[38]. Man kann begreifen, daß die Familie Mozart Menschen von geringer Bildung und untergeordneter Gesinnung vielfachen Anstoß gab. Der wunderbar begabte Knabe mit seiner kindlichen Offenheit und treuherzigen Anhänglichkeit war ihnen unterhaltend gewesen[39], der heranwachsende Jüngling wurde ihnen durch seine Leistungen eine drückende Last, deren Gewicht die Beweise glän-

38) Auch später (Paris 7. Sept. 1778) hebt er es hervor, was ihn in Salzburg degoutire sei hauptsächlich daß man mit den Leuten dort keinen rechten Umgang haben könne, die Musik nicht angesehen sei und der Erzbischof verständigen gereisten Leuten kein Gehör schenke.

39) In den Reisebriefen der früheren Zeit fehlt es nicht an Beweisen solcher Anhänglichkeit. So schreibt Leopold Mozart (20. Aug. 1763): „Einmal auf der Reise fing der Wolfgangerl bey dem Erwachen an zu weinen. Ich fragte um die Ursache. Er antwortete, es wäre ihm so leid, die Herren Hagenauer, Wenzl, Spitzeder, Deibl, Leitgeb, Vogt, Cajetan [Adlgasser], Nazerl [Lipp] und andere Freunde nicht zu sehen.“ Wenzl (I S. 33), Deibl und Vogt (Beil. V, 23) waren Violinisten in der Kapelle, Leitgeb Hornist, Spitzeder Tenorist, auch Klavierspieler. — Ein andermal hören wir, wie Wolfgang sich eine Oper ausdachte, die er von lauter Salzburgern ausführen lassen wollte und sich von seinem Vater alle herzählen ließ, die er zum Orchester aufschreiben könne (28. Mai 1764).

zender Anerkennung, welche ihm im Auslande zu Theil wurden, nicht verminderten. Dazu konnte ihnen die Zurückhaltung der Mozartschen Familie, ihre Ansprüche auf feinere Bildung und wohl auch das gelegentliche Geltendmachen derselben leicht als beleidigend erscheinen; und wenn sich bei der Vorsicht des Vaters und der Gutmüthigkeit der Mutter auch erwarten läßt, daß die Sorge für ein anständiges und schickliches Vernehmen mit den Fachgenossen nicht außer Acht gelassen wurde, so ist doch unverkennbar Neigung zur Kritik, die sich bald in spaßhaftem Ton, bald in Sarkasmen ausspricht, allen Mozarts eigen. Wenn man nach den zahlreichen Aeußerungen in den Briefen auf den mündlichen Verkehr schließen darf — und Wolfgangs Sache war vorsichtige Zurückhaltung gewiß nicht —, so mochte man sich in Salzburg vor der Mozartschen Zunge wohl etwas scheuen.

Die übelste Stellung ergab sich den Italiänern gegenüber, welche im Dienste des Erzbischofs standen. Fast in ganz Deutschland glaubte man bis dahin für den Glanz der Kapellen nur durch Berufung von italiänischen Componisten und Virtuosen wirksam sorgen zu können[40], und die natür-

40) Als Wolfgang seinem Vater von München aus schrieb (29. Sept. 1777): „Da haben wirs! Die meisten großen Herren haben einen so entsetzlichen Welschlands-Paroxismus!" antwortete ihm der Vater zum Trost (4. Oct. 1777): „Der Paroxismus für die Italiäner geht eben nicht mehr gar weit und schließt sich fast mit München; das ist der übertriebene Paroxismus. Denn in Manheim ist schon Alles deutsch, ein Paar Castraten ausgenommen. In Trier bei Sr. Königl. Hoheit dem Churfürsten Prinz Clemens von Sachsen ist nur der Maestro Sales, das Uebrige ist deutsch; in Mainz [wohin später Righini berufen wurde] ist Alles deutsch; in Würzburg nur der Sgr. Fracassini, ein Violinist und jetzt glaube ich Concertmeister oder Kapellmeister, und das wegen seiner deutschen Frau, einer Sängerin und Würzburgerin. Bei allen kleineren protestantischen Fürsten sind gar keine Welsche." In Stuttgart war allerdings 1768 die Oper und

liche Folge waren unausgesetzte Reibungen zwischen den deutschen Musikern, die sich zurückgesetzt und verachtet sahen, und den Italiänern, welche ihnen ihre Ueberlegenheit mit dem größten Uebermuth fühlbar machten[41]. Vielfache Intriguen in Folge der Mißgunst gegen einen deutschen Componisten hatte Mozart nicht allein bei seiner ersten Oper in Wien (I S. 90 f.), wiederholt in Mailand (I S. 212 f. 232) und, wie es scheint auch in München[42] erfahren, sondern auch in Salzburg hatte er darunter zu leiden. Erzbischof Hieronymus, der Alles gering schätzte was in Salzburg einheimisch war[43], zog um seine Kapelle zu verbessern Italiäner her-

---

Kapelle reducirt und die bedeutendsten Mitglieder entlassen, aber Sinn und Geschmack wie der größte Theil des Personals blieb italiänisch (Burney Reise II S. 77); in Bonn bestand die Hofmusik unter der Leitung von Lucchesi fast nur aus Italiänern (Burney Reise II S. 57). Von Norddeutschland spricht Leop. Mozart nicht, weil es außer Wolfgangs Reiseplan lag.

41) Burney Reise III S. 275 f.: „Die Musiker fast einer jeden Stadt und jede Kapelle eines deutschen Fürsten, dessen Staaten auch noch so klein sein mögen, werfen sich zu einer musikalischen Monarchie auf, beneiden einer den andern und alle beneiden einmüthiglich die Italiäner, welche in ihr Land kommen. — Indessen muß man eingestehen, daß man den Italiänern liebkoset, schmeichelt, und oft zweimal soviel Gehalt bezahlt als selbst denen unter den Einheimischen, die größere Verdienste besitzen. Bei solchen Reizungen muß man es also den Deutschen nicht gar zu übel nehmen, wenn sie manchen italiänischen Meister zu gering schätzen und ihnen mit solcher Verachtung und Strenge begegnen, als nur die plumpste Unwissenheit und Dummheit verdient."

42) Auf das Uebelwollen der Darsteller allein kann man wohl Mozarts Aeußerung (Beil. V, 56) beziehen, er müsse nothwendig bei der zweiten Aufführung seiner Oper selbst gegenwärtig sein, sonst würde man sie nicht mehr kennen, weil es dort gar kurios sei. Denn die hohen Herrschaften und das Publicum hatten ihn mit Beifall überschüttet und den Intendant Graf Seeau spricht er ausdrücklich von jeder Ungunst frei.

43) [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 233: „Der Erzbischof selbst hielt nichts auf inländische Fabrikate; er wollte seine Bedürf-

bei[44]. Da der Kapellmeister Lolli nicht mehr tüchtig war, wurde Fischietti (I S. 430) neben ihm berufen; eine Kränkung für Leop. Mozart, der auf diese Stelle gegründete Ansprüche hatte; als Solisten wurden Brunetti für die Geige, Ferlendi für die Oboe, später auch der Castrat Ceccarelli angestellt. Diese Italiäner wurden nicht allein unverhältnißmäßig viel besser als die einheimischen Künstler bezahlt[45], sie erlaubten sich auch Ungebührlichkeiten und Un-

---

nisse aus Wien und Paris haben, ob er sich gleich, wie bemerkt wurde, in seinen Equipagen, Meubeln, Gewehrkammern, sogar in der Garderobe mit salzburgischen Erzeugnissen unter fremden Namen sehr befriedigt fand." Vgl. S. 172: „Er hatte Vorliebe fürs Ausland, und manches einheimische Product fand nur Beifall, wenn es von auswärts kam; worüber viele Anecdoten erzählt werden."

44) Burney (Reise III S. 260 ff.), nach dem Bericht eines Correspondenten, der für Mozart nicht übermäßig eingenommen war (I S. 230): „Der Erzbischof, Fürst von Salzburg verwendet Summen auf die Musik, und hält eine Kapelle von ungefähr hundert Personen an Sängern und Instrumentalisten. Er hat sich neulich viele Mühe gegeben seine Kapelle auf einen besseren Fuß zu setzen, weil ihr der Vorwurf gemacht wurde, daß ihre Execution mehr rauh und rauschend als delicat und im besten Geschmack wäre. Signor Fischietti ist gegenwärtig [1773] Director dieser Kapelle." Dieses Urtheil war nicht allgemein. Nach Schubart (Aesthetik S. 157) war es Leop. Mozart, der die Musik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß gestellt hatte; und Koch-Sternfeld (a. a. O. S. 255) sagt: „Die Hofmusik zeichnete sich aus, soll aber die verhältnißmäßig besser bezahlte des Erzbischofs Sigmund nicht erreicht haben."

45) [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 172: „Die Musik hielt nicht sowohl der Fürst fest, der sie schlecht bezahlte, als die Umgebung des Hofes und das behagliche Leben in Salzburg." Leop. Mozart schreibt seinem Sohn (27. Sept. 1777): „Es macht dem Fürsten keine Ehre, daß er Dir einen so schlechten Gehalt gab und Dir keine Ehre, daß Du ihm so lange um dieses Bagatelle gedient hast. Wenn Dich Jemand fragt, was Du für einen Gehalt gehabt, so würdest Du besser thun geradezu zu antworten, Du wärest um Deinen Vater zu Liebe da geblieben, bis Du etwas älter

gezogenheiten[46], weil sie sich der Gunst des Erzbischofs sicher wußten, der freilich auch sie gelegentlich hart behandelte[47]. Daß beide Mozarts die Kränkung schwer empfinden mußten Fremden, die in ihren Leistungen wie in ihrem Lebenswandel tief unter ihnen standen, in jeder Beziehung nachgesetzt zu werden, während sie doch wo es galt alle Arbeit thun mußten, das läßt sich begreifen. Während von Compositionen Fischiettis nichts verlautet, fanden wir Wolfgang in der Oper wie in der Kirche thätig, wo es darauf ankam etwas Neues zu geben. Für Sänger und Instrumentalisten war er stets bereit zu componiren; auch Brunetti verschmähete es nicht sich Solosachen von Wolfgang schreiben zu lassen, die der gutmüthige ganz für dessen eigenthümliche Weise setzte, und da jener Salzburg verlassen hatte, aber auch erst da, lobte er gewaltig sein Violinspiel (I S. 601). So setzte sich denn von früher Jugend an eine Abneigung gegen die Welschen in Mozarts Gemüth fest, welche zu verstärken die Begegnungen mit ihnen während seines späteren Lebens nur

geworden, indem der Gehalt in Salzburg nur 3—400 fl. wäre, außer den Welschen die der Fürst itzt stärker bezahlt."

46) In einem Brief Leop. Mozarts (25. Sept. 1777) heißt es: „Gestern war ein Lärm zwischen dem Haydn und dem Kapellmeister. Nach der Vesper sollte abermal das englisch Horn=Concert probiert werden, das doch schon einmal gemacht worden, und Ferlendi und Brunetti waren nicht da; Haydn wurde böse und sagte, die Probe wäre ohnehin unnöthig und sie sollten auf die welschen Esel warten. Der sagte, er habe zu befehlen u. s. w."

47) Meißner, der in Italien gebildet (I S. 129), auch später wieder in Neapel gewesen war — er traf 1770 mit Mozarts in Rom zusammen —, gehörte zu den Lieblingen des Erzbischofs, und auch ihm mußte der Oberſthofmeister, wie Leop. Mozart berichtet (6. Oct. 1777), sagen als er eines Catarrhs wegen einigemal nicht gesungen hatte, er solle singen und die Kirchendienste fleißiger verrichten, sonst werde man ihn wegjagen. „Das ist die Belohnung der großen Favoriten!"

zu sehr geeignet waren. Allein das künstlerische Element seiner Natur war zu stark und zu rein um dieser persönlichen Empfindung einen Einfluß auf die Auffassung und Beurtheilung der italiänischen Musik ihrer künstlerischen Bedeutung nach zu gestatten; sein Herz war so wohlwollend und gut, daß er dem Individuum gegenüber in der Regel seine Abneigung gegen die Nation überwand — nur in einzelnen Fällen sehen wir sie entschieden hervortreten.

Man kann nach Allem, was bemerkt ist, schon annehmen, daß Mozarts, Vater und Sohn, bei Hofe nicht in sonderlichen Gnaden standen. Von der Beziehung zum Erzbischof Sigmund ist nichts Näheres bekannt; daß er nicht eben sehr zufrieden war mit der wiederholten längeren Abwesenheit Leop. Mozarts auf seinen Kunstreisen, und dieser sich alle Mühe geben mußte seine Urlaubsüberschreitungen zu rechtfertigen, läßt sich begreifen[48]. Wolfgang gab er freilich schon vor dem Jahr 1770 eine Anstellung und den Titel als Concertmeister (I S. 173), aber keinen Gehalt, und auch nach der Aufführung der Serenata Ascanio in Alba fand Leopold Mozart es sehr zweifelhaft ob der Erzbischof seines Sohnes gedenken werde, wenn ja eine Besoldung erledigt werden sollte (I S. 220 f.). Wir wissen auch nicht, ob die Besoldung von 12 Gulden 30 Kreuzern monatlich, 150 Gulden jährlich, welche er als salzburgischer Concertmeister bis zum Jahr 1777 bezog, ihm von Erzbischof Sigmund oder seinem Nachfolger ertheilt worden ist[49].

Unter diesem gestaltete sich die Lage Mozarts immer un-

48) Vgl. I S. 63. 68. 92 ff.

49) Die Gräfin Schönborn, die Schwester des Erzbischofs, erfuhr auf der Durchreise in München daß Mozart Salzburg verlassen habe. Sie wollte absolument nicht glauben schreibt er (26. Sept. 1777), „daß ich 12 fl. 30 kr. seligen Angedenkens gehabt habe.“

günstiger. Hieronymus, der gegen den Wunsch der Salzburger zum Erzbischof gewählt worden war, konnte den Eindruck der ihm abgeneigten Stimmung, welche sich bei seinem Regierungsantritt deutlich ausgesprochen hatte, nie vergessen. Er wußte, daß er in Salzburg nicht beliebt war, und legte es nicht darauf an, beliebt zu werden, sondern ließ die Salzburger empfinden, daß er sie seinerseits geringschätzte[50]. Er war ein Mann von scharfem Verstand, aufgeklärt und einsichtig, der mit fester Hand in wesentlichen Punkten die Regierung des Landes wohlthätig reformirte, aber eigenwillig und karg, hart und rücksichtslos[51]. Das hatten besonders die Beamten zu empfinden, denen er selten seine Zufriedenheit bezeigte. Das gebieterische Er, dessen er sich selbst gegen seine Räthe, überhaupt gegen Alle die nicht vom höheren

50) [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 44: „Als die Kunde Hieronymus! vom Balcon des Kapitelhauses herab dem harrenden Volke erscholl, wollte es seinen Sinnen nicht trauen; die Höhern des Landes verstummten. Als sich der feierliche Zug des Kapitels, den blassen, schwächlichen Neugewählten in seiner Mitte, in den Dom zum Tedeum bewegte, herrschte eine düstere Stille. Es war Jahrmarkt; ein Gassenjunge jauchzte durch das schauende in sich gekehrte Volk, als ihm ein fremder nebenstehender Kaufmann eine Ohrfeige mit den Worten gab: Bube, du jauchzest, da das Volk weint. — So unendlich viel liegt in der Meinung des Volkes einen Fürsten sein nennen zu können, und niemals hatte sich diese inniger ausgesprochen. Hieronymus empfand diesen Ausdruck tief; in der Zeit seines ganzen Lebens trat ihm dieses Bild zwischen sich und den Salzburgern; er erfuhr ähnliche im Innern der Familien stattgehabte Vorgänge und Aeußerungen, und manche Einladung nach Hof unterblieb für lange." K. R[isbeck] Briefe eines reisenden Franzosen I S. 158: „In Rücksicht auf den Kopf kann man von dem jetzigen Fürsten nicht Gutes genug sagen, aber — sein Herz kenne ich nicht. Er weiß daß er den Salzburgern nicht sehr angenehm ist, und verachtet sie daher und verschließt sich."

51) Die folgende Charakteristik ist [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 312 f. entlehnt; an einzelnen Zügen zum Beleg wird es im Folgenden nicht fehlen.

Adel waren, bediente, der aufregende Ton seiner Sprachweise hielten die meisten der vor ihn gerufenen Untergebenen in scheuer Entfernung. Auch sein Aeußeres — obgleich er von mittlerem schmächtigem Wuchs und kränklich blasser Gesichtsfarbe war — flößte durch den scharfen Blick der grauen Augen, von denen das linke selten ganz geöffnet war, und den strengen Zug um den Mund ehrfurchtsvollen Respect ein [52]. Beide Mozarts ihm nicht beliebt zu machen mochten außer dem Umstande daß sie Deutsche und Salzburger waren noch verschiedene Ursachen zusammenwirken. Graf Ferdinand von Zeil, später Bischof von Chiemsee, dessen edelmüthigem Zurücktreten Hieronymus die Wahl zum Erzbischof verdankte [53], war einer der treuesten und wärmsten Gönner Mozarts, die an ihm mit gleicher Liebe und Verehrung wie ganz Salzburg hingen: das war nicht der Weg zu Hieronymus Gunst. Die selbständige Haltung Leopold Mozarts, der allgemein geachtet seine Pflicht.that und ohne unterthänigste Schmeichelei seines Weges ging, die jugendlich unbefangene Rücksichtslosigkeit Wolfgangs, der in übermüthiger Ausgelassenheit gelegentlich vergessen mochte, daß er als Mitglied der Kapelle im Staatskalender stand, waren dem Erzbischof Herausforderungen sie seine fürstliche Oberherrlichkeit um so herber fühlen zu lassen. Dazu kam noch eine Eigenheit, daß er sich durch große wohlgebildete Gestalten imponiren ließ, während er kleine, unansehnliche Leute nicht achtete [54]; und Mozart mit seiner schmächtigen Figur, seinen noch nicht männlich aus-

---

52) „Ich getraute mir nicht recht zu widersprechen", schreibt Wolfgang seinem Vater (19. Febr. 1778) „weil ich schnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widersprechen abgewöhnt."

53) [Koch=Sternfeld] a. a. O. S. 43.

54) [Koch=Sternfeld] a. a. O. S. 313.

geprägten Gesichtszügen konnte von dieser Seite her gar keinen Anspruch auf die Achtung seines Fürsten machen. So glaubte sich dieser denn auch berufen und berechtigt Wolfgangs musikalischen Leistungen seine Anerkennung zu versagen; was er componirte war ihm nicht recht und wurde heruntergemacht, und nicht in schonenden Ausdrücken[55]; er sagte ihm, daß er nichts von seiner Kunst verstehe und erst nach Neapel ins Conservatorium gehen müsse, um dort etwas zu lernen[56]. Das war für einen Akademiker von Bologna und Verona, für einen Mann, der in Italien als Virtuos und Componist Triumphe gefeiert hatte, eine starke Zumuthung. Zwar achtete Mozart die musikalische Bildung des Erzbischofs, wenn derselbe auch die Violine spielte, nicht so hoch, daß er sich durch solche Aeußerungen hätte beirren lassen (I S. 543 f.); allein im Munde seines Fürsten erhielten sie eine für ihn sehr unerfreuliche Bedeutung. Denn in der That erkannte Hieronymus das Genie und die Leistungen Wolfgangs sehr gut —, wie er denn ja auch nicht verfehlte ihn mit Aufträgen zu beehren, so oft neue Compositionen nöthig waren[57];

---

55) Ironisch schreibt Wolfgang seinem Vater aus Mannheim (4. Nov. 1777): „Ich habe ihm [Ramm] das Concert heute auf dem Pianoforte bei Cannabich vorgespielt, und obwohl man wußte daß es von mir ist, so gefiel es doch sehr. Kein Mensch sagte, daß es nicht gut gesetzt sei; weil es die Leute hier nicht verstehen — sie sollen nur den Erzbischof fragen, der wird sie gleich auf den rechten Weg bringen."

56) So meldet Leop. Mozart dem Padre Martini Beil. VI, 4.

57) „Ich habe dem Baron Grimm" schreibt Leop. Mozart (6. April 1778) „alle unsere Umstände in zween langen Briefen geschrieben und mich in vielen Stücken, die Verfolgung und die Verachtung, die wir vom Erzbischof ausgestanden, betreffend auf Deine mündliche Erzählung berufen. Ich habe ihm erzählt, daß er nur dann höflich geschmeichelt, wenn er etwas nöthig hatte, und er Dir für alle Compositionen nicht einen Kreuzer bezahlt hat."

auch seine Umgebung konnte ihn darüber, wenn es Noth that, eines Besseren belehren —, er behandelte ihn aus Berechnung so schnöde. Je stärker er seinen jungen Concertmeister seine Geringschätzung empfinden ließ, um so weniger, meinte er, konnte dieser es wagen für seine Leistungen einen höheren Gehalt als 150 Gulden in Anspruch zu nehmen.

Es bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, in welchem Grade Vater und Sohn eine solche Zurücksetzung und fortdauernde Mißhandlung, einer für den anderen empfanden[58], und wie sie unter diesen Verhältnissen von allen Seiten her Feindseligkeiten, offen und versteckt, durch Grobheit oder Intriguen zu erdulden hatten. Der Vater, der von Anfang an vorausgesehen hatte, daß Salzburg nicht der Ort sei, wo Wolfgang die verdiente Anerkennung und Stellung finden würde, suchte jede Gelegenheit auf, um sich und seinem Sohn oder doch diesem eine Anstellung an einem anderen Hofe zu verschaffen; allein die deshalb in Florenz (I S. 231), Wien (I S. 234), München (I S. 239) zu verschiedenen Zeiten gemachten Versuche schlugen sämmtlich fehl, und dazu mußte

58) „Ich hoffe auch" schreibt Wolfgang seinem Vater (8. Nov. 1777) „daß Sie jetzt weniger Verdruß haben als da ich noch in Salzburg war; denn ich muß bekennen daß ich die einzige Ursache war. Man ging mit mir schlecht um; ich verdiente es nicht; Sie nahmen natürlicherweis Antheil — — aber zu sehr. Sehen Sie, das war auch die größte und wichtigste Ursach, warum ich so von Salzburg wegeilte." Darauf antwortet ihm der Vater (17. Nov. 1777): „Du hast wohl Recht daß ich den größten Verdruß wegen der niederträchtigen Begegnung, die Du erdulden müssen, empfunden habe; das war es, was mir das Herz abnagte, was mich nicht schlafen ließ, was mir immer in Gedanken lag und mich am Ende verzehren mußte. — Mein lieber Sohn, wenn Du glücklich bist, so bin ich, so ist Deine Mutter, so ist Deine Schwester, so sind wir alle glücklich; und das hoffe ich von der Gnade Gottes und durch das Vertrauen, so ich in Deine vernünftige Aufführung setze."

er die äußerste Vorsicht anwenden um nicht seinen Feinden in Salzburg die willkommene Gelegenheit zu bieten, ihm zu schaden oder ihn völlig aus dem Sattel zu heben[59]. Daß er als Familienvater die wenngleich kümmerliche doch gesicherte Stellung in Salzburg nicht aufgeben dürfe war ihm völlig klar, und so suchte er die wachsende Ungeduld des Sohnes zu beschwichtigen und hinzuhalten. Dieser wünschte nichts mehr, als daß sie ihren Dienst aufgeben möchten; die ganze Familie sollte dann Salzburg verlassen und auf einer großen Kunstreise wie früher durch Concerte so lange ihre Existenz gewinnen, bis sich eine sichere und bessere Anstellung irgendwo finden würde. Der erfahrne Vater aber wußte richtiger zu erwägen, wie sehr sich ihre Verhältnisse seit den Kinderjahren geändert hätten, wie schwer es halten würde auf diese Weise den Unterhalt für eine Familie zu gewinnen, wie unsicher die Aussicht auf eine feste Versorgung sei und würdigte auch die Bedenklichkeiten und Gefahren eines herumziehenden

59) „Sie sehen aus Allem" schrieb er an Hagenauer schon aus Wien (30. Juli 1768) „daß meine Feinde in Salzburg es gut mit uns meinen, da sie daselbst aussprengen, der Wolfgang hätte 2000 fl. für die Oper bekommen." Von Mailand aus schreibt er (14. Nov. 1772): „Ich komme zu Zeiten in salzburgische Gedanken, in denen ich eine Zeit stecke ohne es zu merken, die ich mir denn geschwinde ausschlage oder wenigstens auszuschlagen mir Mühe gebe, geschwinder als alle bösen Gedanken, die mir der Teufel in meinen jungen Jahren eingab." Als er darauf in Wien war, wo er ohne Zweifel ein Unterkommen für Wolfgang suchte, schrieb er seiner Frau (21. Aug. 1773): „Es sind viele Sachen, die man nicht schreiben kann, und über das muß man Alles verhindern, was einiges Aufsehen oder einigen Argwohn sowohl hier als NB. in Salzburg machen kann, und welches Gelegenheit giebt Prügel unter die Füße zu werfen." Aus derselben Gesinnung gehen die Worte in einem Münchner Briefe (21. Jan. 1775) hervor: „Daß die Herren Salzburger soviel Gewäsche machen und glauben daß der Wolfgang in churfürstl. Dienste getreten, kömmt von un-

Lebens nach Gebühr[60]. Ebensowenig konnte er sich entschließen den Sohn allein ziehen zu lassen. Er fürchtete nicht allein die Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit desselben in allem was das praktische Leben erforderte, besonders auf der Reise, die damals noch mit mehr Schwierigkeiten verbunden war[61], oder die Hindernisse, welche jeder junge Mann überwinden muß, der sich auch durch hervorragendes Talent und bedeutende Leistungen eine Stellung in der Welt erwerben will[62]. Er kannte die Natur seines Sohnes, er wußte daß dieser durch seine arglose Offenheit und gutmüthige Hingebung ebensowohl als durch seine leicht erregte Reizbarkeit und Schlagfertigkeit mit Wort und Witz die wehrlose Beute für Jeden wer-

---

seren Feinden und von denen, denen ihr Gewissen sagt daß er es zu thun Ursache hätte."

60) Als Wolfgang eine Zeitlang auf der Reise gewesen war, rief ihm der Vater seine früheren Bedenklichkeiten ins Gedächtniß (18. Dec. 1777): „Du weißt, wie viele Jahre man unsere Geduld in Salzburg auf die Prob gesetzt, Du weißt, wie oft Du und ich davon zu gehen Lust hatten. Es wird Dir noch erinnerlich sein, was ich für Einwendungen machte, die uns verhinderten Salzburg alle zu verlassen. Du hast nun die Probe davon — große Unkosten auf den Reisen, und nicht viel oder wenigstens nicht hinlängliche Einnahme, solche mit einer ganzen Familie zu bestreiten."

61) „Du weißt" heißt es in demselben Briefe „daß Du auf Alles allein Acht zu haben — Dir selbst ein und anderes ohne fremde Hilfe zu thun nicht gewöhnt — mit den Geldsorten wenig, mit auswärtigen aber gar nicht bekannt warst, vom Einpacken und derley vielen auf Reisen vorkommenden Nothwendigkeiten nicht den mindesten Begriff hattest."

62) „Ich stellte Dir ferner vor" schreibt er ebendaselbst „daß ein junger Mensch, wenn er auch vom Himmel gefallen über alle Meister hinwegsehete, doch die verdiente Achtung niemals erwerben wird, die er verdient; dazu will es gewisse Jahre haben, und so lange man unter zwanzig Jahren ist, wissen die Neider, Feinde und Verfolger den Stoff ihres Tadels und ihrer zu machenden Ausstellungen aus der Jugend, den wenigen Jahren, zu wenigem Ansehen und Erfahrenheit herauszuziehen."

den würde, der ihn gebrauchen oder ihm schaden wollte[63]; er wußte daß er über seiner Kunst alles andere, zuerst seinen Vortheil und die besterwogenen Pläne für die Zukunft vergessen würde. Er zitterte vor den Gefahren, welche den lebhaften, erregbaren Jüngling um so mehr bedrohten, je unerfahrner er aus den engen Schranken der bürgerlichen Familie den Verlockungen der großen Welt entgegen trat. Er war daher fortdauernd bemüht ihn in der Geduld zu erhalten, er stellte ihm vor, wie er die Prüfungszeit in Salzburg zu seiner

63) „Mein Sohn!" schreibt Leop. Mozart (16. Febr. 1778) „in allen Deinen Sachen bist Du hitzig und jähe. Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert. Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beim Clavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja, Du warest selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talent und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren. Jetzt aber bist Du, wie mir scheint, zu voreilig jedem in spaßhaftem Ton auf die erste Herausforderung zu antworten — und das ist schon der erste Schritt zur Familiarität 2c., die man bey dieser Welt nicht viel suchen muß, wenn man seinen Respekt erhalten will. — Dein gutes Herz ist es, welches macht daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobet, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest; wo Du als ein Knab die übertriebene Bescheidenheit hattest gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte." Dagegen gab er ihm als Resultat seiner Lebenserfahrung den Rath (18. Oct. 1777): „Ich bitte Dich halte Dich an Gott; Du mußt es thun, denn die Menschen sind alle Bösewichter! je älter Du wirst, je mehr Du mit den Menschen Umgang haben wirst, je mehr wirst Du diese traurige Wahrheit erfahren. Denke nur auf alle Versprechen, Maulmacherey und hundert Umstände, die mit uns schon vorgegangen, und mache den Schluß selbst, wie viel auf Menschenhilf zu bauen ist, da am End jeder geschwind eine scheinbare Ausflucht weiß oder erdichtet, um die Verhinderung seiner guten Gesinnung auf die Schuld eines Dritten hinüberzuwälzen."

Ausbildung und als Vorbereitung auf eine Reise nützen müsse, die um so mehr Aussicht auf Erfolg haben werde, wenn er dem Alter wie der Bildung nach eine höhere Reife erlangt habe.

Indessen auch diese Geduld mußte ihre Grenzen finden. Seitdem Wolfgang Anfang 1775 die Finta giardiniera in München aufgeführt hatte, war er nicht wieder von Salzburg fortgekommen; er mußte sich, da kein Auftrag zu einer Oper gekommen war, auf einer Reise als Componist und Virtuos wiederum zeigen, wenn er nicht in Vergessenheit gerathen wollte. Zu einer solchen Kunstreise hatte er sich durch die angestrengtesten und beharrlichsten Studien auf dem Klavier und der Violine und durch eine Reihe von Solocompositionen vorbereitet. Auch die zahlreichen Reinschriften von Compositionen aller Art in den oft genannten kleinen Büchern waren zu diesem Zweck veranstaltet; sie waren bequem zu verpacken und allenthalben zur Hand um sie bei Aufführungen zu gebrauchen oder zum Verschenken copiren zu lassen. Nachdem so Alles gerüstet war, reichten Vater und Sohn ein Gesuch beim Erzbischof um Urlaub zu einer Kunstreise ein; es wurde rundweg abgeschlagen — wie der Erzbischof später um sich zu entschuldigen erklärte, weil er es nicht leiden könne, wenn man so ins Betteln herum reise. Nun war das Maaß gefüllt; nach mancher Ueberlegung bat Wolfgang um seinen Abschied aus salzburgischen Diensten und der Erzbischof, ganz entrüstet daß man es wage ihm so den Stuhl vor die Thür zu schieben, gab ihm denselben in den ungnädigsten Ausdrücken. Ja, man erwartete daß sein Zorn auch den Vater treffen würde und es hieß, er habe Befehl gegeben ihn aus der Reihe der Kapellisten zu streichen. Dies war allerdings nicht der Fall,

mit einer ungnädigen Aeußerung wurde er in seinem Amt belassen[64].

Die Verabschiedung Wolfgangs erregte in Salzburg großes Aufsehen und Bedauern[65], auch in der nächsten Umgebung des Erzbischofs. Der Oberst hofmeister Graf von Firmian, der Wolfgang von Herzen liebte, hatte, wie Leop. Mozart erzählt (4. Oct. 1777), vier Pferde gekauft und freuete sich auf das Vergnügen das sein junger Freund an den neuen Reitpferden haben würde, als er bei seiner Heimkehr zu seinem unaussprechlichen Verdruß die Historie erfuhr. Da er dem Erzbischof seine Aufwartung machte, sagte dieser zu ihm: „Nun haben wir eine Person weniger bei der Musik." Er antwortete aber: „Ew. Hochfürstl. Gnaden haben einen großen Virtuosen verloren." — „Wie so?" — „Er ist der größte Klavierspieler, den ich in meinem Leben gehört habe. Bei der Violine hat er Ew. Hochfürstl. Gnaden gute Dienste gethan und war ein recht guter Componist." — Worauf der Erzbischof still schwieg. Auch der Domherr Graf Joseph Starhemberg, dem Leop. Mozart später in einer Unterredung freimüthig Alles heraussagte was mit ihnen vorgegangen sei (29. Juni 1778), gestand zu, daß alles die vollkommene Wahrheit sei und daß alle Fremde, die an den salzburgischen Hof gekommen wären, nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten, für den auch er ganz eingenommen sei.

---

64) Es muß damals auch in der Kapelle selbst unangenehme Reibungen gegeben haben; denn in dem Decret hieß es, wie Leop. Mozart seinem Sohn berichtet (28. Sept. 1777), der Erzbischof wolle Frieden in seiner Kapelle haben, in dieser Zuversicht wolle er ihn in seinem Amt belassen.

65) Selbst Brunetti meinte, wie Leop. Mozart schreibt (9. Oct. 1777): Questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno.

Der Erzbischof selbst, der recht gut wußte, was ihm Mozart werth sei, war gewiß mit dieser Wendung der Dinge unzufrieden.

Aber auch Leop. Mozart war dadurch in schwere Sorgen versetzt; alle Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten einer solchen Reise drängten sich ihm jetzt, wo sie unter keineswegs günstigen Umständen unternommen werden mußte, mit verdoppelter Kraft auf. Allein sie war nun nicht mehr zu vermeiden; durch eine freiwillige, unerhörte Demüthigung vor dem Erzbischof das Bleiben Wolfgangs in seiner alten Stellung zu erkaufen erlaubte weder sein Stolz noch seine Klugheit. Es galt nun mit Einsicht und Energie die gegenwärtigen Umstände so zu benutzen, daß dem Erzbischof gegenüber die Ehre und Selbständigkeit gewahrt und für Wolfgang eine gesicherte Stellung gewonnen werde. Um dieses Ziel zu erreichen mußte die Reise auf die größeren, namentlich die Residenzstädte gerichtet werden, wo durch Concerte zunächst die Kosten der Reise gedeckt werden konnten und Aufträge zu Compositionen zu erwarten waren, die einen vorläufigen Aufenthalt ermöglichten, während dessen er sich so nachdrücklich durch seine Leistungen empfehlen konnte, daß eine definitive Anstellung in ehrenvoller Weise zu erreichen wäre. Nach diesem Gesichtspunkt entwarf der Vater den Reiseplan und ward nicht müde dem Sohn einzuprägen, daß sich einen Namen zu machen, Geld zu verdienen und eine sichere Anstellung zu gewinnen die einzigen Rücksichten seien, von denen er sich bei seiner Reise leiten lassen dürfte, denen namentlich persönliche Annehmlichkeit, gute Unterhaltung jederzeit nachstehen müßte [66]. Durch seine ausgebreiteten Verbindungen und

66) „Aufs Geldeinnehmen“ schreibt Leop. Mozart (15. Oct. 1777) „muß alle Bemühung gehen und aller Bedacht aufs Wenigausgeben, soviel

große Localkenntniß konnte Leop. Mozart seinem Sohn fast allenthalben Zugang verschaffen und den Weg bahnen, und sein Eifer wie seine Thätigkeit waren unermüdlich; des Sohnes Aufgabe war es, die Personen und Verhältnisse, wie er sie fand, genau kennen zu lernen, von den Aussichten, welche sich ihm darboten, von den Mitteln, welche zu benutzen waren, rasch sich Einsicht zu verschaffen und demgemäß je nach Umständen Alles aufzubieten um ans Ziel zu gelangen oder ohne unnütz Zeit zu verlieren den ungünstigen Ort zu verlassen. Allein Wolfgang fehlte nicht nur die Lebenserfahrung des Vaters, er besaß überhaupt den Sinn und Blick für die praktischen Verhältnisse nicht, der dem Menschen von Natur eigen sein muß, wenn er diese zu seinem eigenen Vortheil benutzen und beherrschen soll; er fühlte sich sicher in seiner Kunst, sie war die Welt in der er eigentlich lebte, und so meinte er, das Uebrige werde sich ja finden; die Aussicht endlich aus dem verhaßten Salzburg ins Freie zu kommen ließ ihn wahrscheinlich auf die Ermahnungen seines Vaters noch weniger Acht geben. Das wußte auch der Vater recht

es möglich ist; sonst kann man nicht mit Ehren reisen, ja sonst bleibt man gar sitzen und setzt sich in Schulden"; und etwas später (27. Nov. 1777): „Die Absicht der Reise, und zwar die nothwendige Absicht war, ist und muß seyn einen Dienst zu bekommen oder Geld zu erwerben; bis jetzt hat es weder zu dem einen noch zu dem anderen einiges Ansehen, es wäre denn daß es nur für mich ein Geheimniß seyn müßte." Ueber die Anstellung schreibt er (18. Dec. 1777): „Daß ich Dir jetzt einen Platz gewunschen hätte, hat seine Richtigkeit, aber nur einen solchen Platz wie München oder Mannheim, oder auch einen anderen NB. wo Du zu Zeiten eine Reise zu machen nicht gehindert wärest; auch meinethalben keinen Platz per decretum auf Lebenslang. Hättest Du einen solchen Platz auch nur auf ein Paar Jahre, so würden Dir die Reisen nach Frankreich und Italien nicht ausbleiben. Man kömmt durch die Jahre und den Titel in mehr Ansehen und Respect ꝛc., das weißt Du selbst."

gut und hätte ihn freiwillig gewiß nicht allein reisen lassen; ihn selbst begleiten, wie es seine eigentliche Absicht gewesen war, konnte er jetzt nicht, so faßte er den schweren Entschluß sich von seiner Frau zu trennen, damit sie mit dem Sohne reisen könne.

Daß sie, schon als eine Frau, ihm nicht in ähnlicher Weise mit Rath und That zur Seite stehen könne, wie er selbst, das sah er wohl ein, auch entging ihm schwerlich, daß sie bei großer Liebe für Wolfgang nicht Energie und geistige Ueberlegenheit genug besaß um ihm zu imponiren und ihn zu leiten. Allein sie hatte Lebenserfahrung, sie hatte namentlich Erfahrung im Reisen und so erwartete er daß sie der Unerfahrenheit und Sorglosigkeit des Sohnes zu Hülfe kommen, das Rechnungswesen beaufsichtigen und in den kleinen Angelegenheiten des täglichen Lebens strenge Ordnung wie zu Hause halten werde; er machte ihr namentlich zur Pflicht genau aufzuschreiben und Rechenschaft abzulegen und den Mann von allen Vorkommnissen rechtzeitig in Kenntniß zu setzen, damit er rathend und fördernd eingreifen könne[67]. Wenn sie hierin,

67) Mangel an Achtsamkeit in dieser Beziehung machte ihn begreiflicherweise verdrießlich. „Ich bitte Dich, mein Wolfgang", schreibt er (4. Dec. 1777) „überleg doch Alles und schreib nicht immer die Sachen, wenn sie vorbey sind, sonst sind wir alle unglücklich." Ein andermal giebt er ihnen förmliche Anweisung (28. Mai 1778): „Uebrigens würde ich hundert Sachen, die ich Euch schreiben will, vergessen, wenn ich nicht einen Bogen Papier hergerichtet hätte, wo ich, so oft etwas geschieht oder mir einfällt, das ich Euch schreiben will, solches alsogleich mit ein paar Worten aufnotirte. Schreibe ich Euch nun, so nehme ich den Bogen her und schreibe die Neuigkeiten, und dann lese ich Euren letzten Brief und antworte. Das könnt Ihr wohl auch machen. Was ich Euch schreibe, streiche ich auf dem Bogen aus, damit ich das Uebrige ein anderesmal schreiben kann, was noch da steht. Und Du, mein liebes Weib, mußt fein die Zeilen recht enge aneinander schreiben. Du siehst ja, wie ich es mache."

theils weil sie der Lebhaftigkeit des Sohnes nicht immer Widerstand zu leisten wußte, theils weil sie eigener Bequemlichkeit nachgab[68], seine Erwartungen nicht stets befriedigte, so war er ihres Einflusses nach einer anderen Seite hin gewiß, die ihm sicherlich noch mehr am Herzen lag. Die Gegenwart der Mutter war ihm eine Bürgschaft, daß der sorgsam erzogene, ihr kindlich ergebene Sohn in seiner Lebensweise Sorge für seine Gesundheit tragen würde[69], und daß die Gefahr leichtsinniger Gesellschaft oder gar sittenlosen Umgangs, die dem aufgeweckten Jüngling ohne alle Erfahrung drohte, von ihm abgewendet bliebe[70].

68) Sie klagt zwar in einem Brief aus Augsburg (10. Oct. 1777): „Ich bin mit dem Einpacken beschäftiget, welches mir viele Mühe macht, denn ich bin ganz allein dazu, der Wolfgang kann mir nicht im mindesten helfen. — Ich schwitze daß mir das Wasser über das Gesicht läuft vor lauter Ermühung mit dem Einpacken — ich meine, ich muß die Füße ins Maul schieben vor Müdigkeit.“ Allein Leop. Mozart fand sich doch zu einer Erinnerung veranlaßt (24. Nov. 1777): „Mein liebes Weib hat sich gerühmt daß sie früh aufstehen, sich nicht aufhalten und alles geschwind und hauswirthschaftlich machen werde“; worauf eine ironische Berechnung der Zeit, die sie bis dahin verbraucht hatten, folgt.

69) „Nur bitte ich Dich, mein lieber Wolfgang“, schreibt der Vater (28. Sept. 1777) „keinen Exceß zu machen, Du bist an die gute Ordnung von Jugend auf gewöhnt, und Dich vor hitzigem Getränk zu hüten, dann Du weißt daß Du gleich erhitzet bist und die Kälte Dir lieber als die Wärme ist, ein klarer Beweis, daß Dein Geblüt zur Hitze geneigt gleich in Wallung kommt; die starken Weine und vieles Weintrinken ist Dir also schädlich. Stelle Dir nun vor, in was Unglück und Betrübniß Du Deine liebe Mutter in einem weit entfernten Lande setzen könntest; von mir will ich nicht einmal eine Meldung machen.“ Der Sohn beruhigt ihn deshalb. „Ich iß wenig“, schreibt er ihm (2. Oct. 1777) „trinke Wasser und zuletzt zur Frucht ein Gläschen Wein.“

70) Ueber die Vorsicht, welche im Umgang anzuwenden sei, spricht Leop. Mozart, indem er seinen Sohn an die Art und Weise erinnert, wie er es auf seinen Reisen gehalten habe (16. Febr. 1778): „Ich machte nur

Die Trennung von der Frau war nicht das einzige Opfer, welches der Vater dem Wohlergehen des Sohnes brachte. Er sah voraus daß es mit dem Gelderwerb, für den Wolfgang so wenig eingerichtet war, schwerlich so rasch und regelmäßig gehen werde, daß die Reisekosten immer gedeckt würden; er mußte sich daher darauf einrichten die Reisenden nicht allein für den Anfang auszurüsten, sondern Summen bereit zu halten um sie durch ungünstige Umstände nicht in Verlegenheit kommen zu lassen. Eigenes Vermögen besaß er nicht;

Bekanntschaft und suchte nur die Freundschaft mit Personen von höherem Stande — und auch unter diesen nur mit gestandenen Leuten und nicht mit jungen Burschen, und wären sie auch vom ersten Range. Ich lud Niemand ein mich in meiner Wohnung öfters zu besuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger Andere, wenn's mir gelegen zu besuchen. Dann, gefällt mir der Mann nicht, oder ich hab Arbeit und Verrichtung, so kann ich wegbleiben; im Gegentheile, kommen die Leute zu mir und sind von schlechter Aufführung, so weiß ich nicht, wie ich sie los werde; und oft eine mir sonst nicht unangenehme Person hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du bist ein junger Mensch von 22 Jahren; hier ist also keine Ernsthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burschen, wessen Standes er auch immer seyn mag — einen Aventurier, einen Schwenkmacher, einen Betrüger — er mag alt oder jung seyn, abhalten könnte Deine Freundschaft und Bekanntschaft zu suchen, um Dich in seine Gesellschaft und dann nach und nach in seine Absichten zu ziehen. Man kommt so ganz ohnvermerkt hinein und weiß alsdann nicht mehr zurück. Vom Frauenzimmer will ich gar nicht einmal sprechen, denn da braucht es die größte Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur selbst unser Feind ist, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht aller seiner Vernunft aufbietet, wird sie alsdann umsonst anstrengen, sich aus dem Labyrinth herauszuhelfen: ein Unglück, das sich meistens erst mit dem Todt endet. Wie blind man aber oft durch anfangs nichts zu bedeutende Scherze, Schmeicheleyen, Späße ꝛc. anlauffen kann, darüber sich die nach der Hand erwachende Vernunft schämt, magst Du vielleicht selbst schon ein wenig erfahren haben. Ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiß daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst."

was die früheren Reisen etwa eingebracht hatten, war bei ihrer kärglichen Stellung in Salzburg darauf gegangen: er mußte zum erstenmal in seinem Leben Schulden machen, was dem gewissenhaften Mann sehr schwer fiel, und wir erfahren, daß die treuen Freunde Hagenauer und Bullinger ihm bereitwillig aushalfen. Nun schränkte er sich nicht allein mit Nannerl, die ihm seine Haushaltung führte, aufs äußerste ein[71], sondern er entschloß sich auch wieder Unterricht zu geben um seine Einnahme etwas zu verbessern[72]. Ein Vater, der sich in solcher Weise jedes Opfer auferlegte um seine Pflichten gegen den Sohn zu erfüllen, war berechtigt auch von diesem zu verlangen, daß er — nicht ihm volle Liebe beweisen und als Künstler sich auszeichnen solle, denn dazu bedurfte es keines Antriebs[73], sondern sich zusammennehmen um den Anforde-

71) Als Wolfgang ihm von München her Kostgänger anbot, antwortete er (13. Oct. 1777): „Ihr wißt daß wir sehr sparsam leben, und diese Leute sind gewohnt gut zu fressen.“ Später klagte er daß seine Kleider übel mitgenommen seien, daß er sich aber nicht getraue neue anzuschaffen (25. Febr. 1778). Diese Bedrängniß hielt den wackern Mann nicht ab Anderen Wohlthaten zu erweisen; er erzählt (29. Nov. 1777) daß er einer armen Haubenhefterin ein Nebenzimmer überlassen habe, der auch sonst geholfen werden müsse.

72) „Die Fügung und der Wille Gottes hat es so geordnet“, schreibt er (16. Febr. 1778) „daß ich nun erst von Neuem der gewiß sauern Arbeit Lectionen zu geben mich unterziehen muß, und zwar an einem Ort, wo diese schwere Bemühung so schlecht belohnt wird, daß man doch alle Monate seinen und der Seinigen Unterhalt nicht herausbringt; und dennoch muß man noch frohe seyn und sich eine Brustkrankheit an Hals reden, um wenigstens doch Etwas einzunehmen.“

73) „Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang“, heißt es in demselben Briefe (16. Febr. 1778) „nicht nur allein kein, auch nur das geringste Mißtrauen, sondern ich setze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiß hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an.

rungen des praktischen Lebens zu genügen, und wir dürfen uns nicht wundern, daß er den Sohn ernsthaft und selbst streng an seine Pflicht erinnerte, wenn dieser sich gehen ließ anstatt seine Natur zu bezwingen.

So war denn Alles erwogen und berathen, die nöthigen Mittel herbeigeschafft, die Ausrüstung besorgt, und eine Chaise angeschafft, welche für die beiden Reisenden und ihr Gepäck, Kleidung[74] und Musikalien[75], passend war. Das war damals die einzige Art um anständig zu reisen und als einen Künstler, der auf Achtung und ehrenvolle Behandlung auch durch sein äußeres Auftreten Anspruch machte, nicht als einen herumziehenden Musikanten wollte Leopold Mozart seinen Sohn in die Welt treten lassen.

2.

Am 23. September 1777 früh Morgens fuhr Wolfgang mit seiner Mutter von Salzburg ab und ließ den Vater trostlos zurück[1]. „Nachdem Ihr abgereist", schreibt er (25. Sept. 1777) „ging ich sehr matt über die Stiege und warf mich auf

---

Das letzte läßt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich und das bitte ich Dich."

74) Trotz alles Aufpassens war doch, wie wir erfahren die Hose zum hechtgrauen Kleide zurückgeblieben. So weit ging die Aufmerksamkeit des Vaters, daß er Wolfgang erinnerte, allezeit, wenn er wo bliebe, durch den Hausknecht die Hölzer in die Stiefel stoßen zu lassen (25. Sept. 1777).

75) Von Musikalien war ebenfalls Einiges vergessen, das nach Augsburg nachgeschickt wurde. Auch hierüber gab er die Anweisung (25. Sept. 1777): „Der Musikpack kann allezeit voran im Magazine bleiben; nur solltet Ihr noch eine große Wachsleinewand kaufen und ihn sammt der alten noch einmal damit recht einschlagen, um ihn recht gut zu versichern."

1) Vor der Abreise war ein Portrait Wolfgangs gemalt worden, das man unvergleichlich getroffen fand, und von dem eine Copie an Padre Martini gesandt wurde (Beil. V, 4), die sich vermuthlich noch in Bologna befindet.

einen Sessel nieder. Ich habe mir alle Mühe gegeben mich bey unserer Beurlaubung zurückzuhalten, um unsern Abschied nicht schmerzlicher zu machen, und in diesem Taumel vergaß ich meinem Sohne den väterlichen Segen zu geben. Ich lief zum Fenster und gab solchen Euch Beiden nach, sahe Euch aber nicht beym Thore hinausfahren und wir mußten glauben, Ihr wäret schon vorbey, weil ich vorher lange da saß ohne auf etwas zu denken." Nannerl, die ganz erstaunlich weinte und kaum zu trösten war, wurde krank und erholte sich erst gegen Abend wieder, wo sich beide durch eine Parthie Piquet zu zerstreuen suchten.

Wolfgang dagegen athmete frei auf als er Salzburg im Rücken hatte; das Gefühl von dem jahrelangen Druck unwürdiger Verhältnisse erlöst zu sein half ihm auch über den schmerzlichen Abschied von Vater und Schwester hinweg. Wie er auf seinen früheren Reisen nur die ermuthigenden und erhebenden Eindrücke empfunden hatte, welche die Erfolge seiner künstlerischen Leistungen hervorbrachten, ohne daß die lästigen und widerwärtigen Berührungen mit den gemeinen Erscheinungen des Lebens ihn unmittelbar trafen, so ging er auch jetzt mit arglosem Vertrauen in die Welt. Er ahnte nicht, daß er die ersten Schritte auf einer dornenvollen Laufbahn that, auf welcher er fortan Schwierigkeiten und Hindernisse, Leiden und Schmerzen aller Art zu überwinden haben sollte bis ans Ende.

Mit jugendlichem Sinn faßte er die kleinen Begegnisse ihrer Reise auf und ließ sich durch dieselben zerstreuen. Als er sich am Abend »undecima hora noctis« in Wasserburg hinsetzte um dem Vater ihre glückliche Ankunft zu melden, konnte er ihm als die größte Merkwürdigkeit der Reise erzählen, daß sie eine Kuh gesehen hatten, welche „einseitig" war. Unterwegs begegnete ihnen ein dicker Herr, dessen „Sinfonie" Wolfgang

gleich bekannt war und der diesen, den er vor einem Jahr bei der Musik in Mirabell gesehen hatte, auch wieder erkannte; bei ihm war ein Herr v. Unhold aus Memmingen und beide versprachen Complimente an den Papa und „die Schwester Canaglie" auszurichten. Er war glücklich in seiner Freiheit und fühlte sich in seiner Selbständigkeit. »Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa; je nun, Gott will es so haben, es wird noch Alles gut gehen. Ich hoffe, der Papa wird wohl auf seyn und so vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa; ich gieb auf Alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Postilione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls besser sprechen als die Mama. — Der Papa soll Achtung geben auf seine Gesundheit — und gedenken, daß der Mufti HC ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich seye"[2].

Das nächste Ziel der Reise war München. Zwar erwartete der Vater nach der Lage der Dinge und den früheren vergeblichen Versuchen dort keinen günstigen Erfolg; indessen mußte der Anlauf auch hier gemacht werden. Ausgerüstet mit den Diplomen der Akademien zu Bologna und Verona und den Zeugnissen des Padre Martini konnte sich Wolfgang vor dem Churfürsten Maximilian, der Kenner und ausüben-

---

2) Der lustige Ton dieses Briefes machte dem Vater Vergnügen und auch Bullinger lachte von Herzen, da er ihn las; aber der Spott über den Erzbischof war ihm nicht recht. „Ich bitte Dich, mein lieber Wolfgang", antwortet er ihm (27. Sept. 1777) „schreib keine solche Possen mehr vom Mufti; denke daß ich hier bin, ein solcher Brief könnte verloren gehen oder in andere Hände kommen." Sie hatten für den Fall daß sie über verfängliche Dinge correspondiren mußten eine einfache Chifferschrift verabredet, die auch mehrfach angewendet wurde, und von Nissen als erfahrenem Dipolmaten dechiffrirt ist.

der Künstler war, als einen gründlich gebildeten Componisten ausweisen, und es kam darauf an daß er durch die Fürsprache einflußreicher Gönner Gelegenheit erhalte sich durch Leistungen zu bewähren.

Sie nahmen ihr Quartier bei dem von den früheren Reisen ihnen befreundeten Wirth Albert, der als ein gebildeter Mann unter dem Namen des gelehrten Wirthes bekannt war[3]. Wolfgangs erster Gang am Morgen nach ihrer Ankunft[4] war zum Grafen Seeau, dem Intendanten der Schauspiele. Dieser, der schon von den näheren Umständen seiner Entlassung unterrichtet war, nahm ihn freundlich auf und rieth ihm schnurgerade beim Churfürsten Audienz zu suchen und, wenn ihm dies nicht gelänge, schriftlich sich an denselben zu wenden; als Mozart ihm sagte, es fehle doch in München an einem tüchtigen Componisten, erwiederte er: „Das weiß ich wohl.“

Sein zweiter Besuch galt dem Bischof von Chiemsee, Fürsten Zeil, der in seiner diplomatischen Sendung noch immer in München anwesend war. Er sprach sich offen gegen denselben über seine Lage aus und dieser versprach ihm sein Möglichstes zu thun; er war eben im Begriff nach Nymphenburg zu fahren und übernahm es mit dem Churfürsten, wie auch mit dessen Gemahlin zu reden. Allein als Wolfgang nach einigen Tagen wieder zu ihm kam, sagte ihm der Bischof „mit aller Höflichkeit“, wie er ausdrücklich bemerkt (29. Sept. 1777): „Ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten.

3) Müllers Abschied von der Bühne S. 215.

4) „Wir kamen spät ins Bett und waren müde von der Reise“; schreibt er seinem Vater (26. Sept. 1777) „wir stunden doch schon um 7 Uhr auf, meine Haare waren aber in einer solchen Unordnung, daß ich vor ½11 Uhr nicht zum Grafen Seeau kam.“

Ich habe bei der Tafel zu Nymphenburg heimlich mit dem Churfürsten gesprochen. Er sagte mir: jetzt ist es noch zu früh, er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen; ich versage ihm nichts, aber jetzt ist es noch zu früh." Auch mit der Churfürstin hatte der Bischof allein gesprochen; sie hatte die Achseln geschupft und versprochen ihr Möglichstes zu thun, aber sie zweifelte am Gelingen.

Diese ungünstigen Aussichten fanden ihre Bestätigung als Mozart, von Woschitka[5] eingeführt, sich dem Churfürsten bei Hofe vorstellte, da dieser im Begriff war zur Jagd zu gehen. Er berichtet seinem Vater die Unterredung folgendermaßen (30. Sept. 1777): „Als der Churfürst an mich herankam, so sagte ich: Ew. Churfürstl. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigst zu Füßen legen und meine Dienste antragen darf. — Ja, völlig weg von Salzburg? — Völlig weg, ja, Ew. Durchlaucht. — Ja, warum denn? habts eng z'kriegt? — Ey beyleibe, Ew. Durchlaucht, ich habe um eine Reise gebeten, er hat sie mir abgeschlagen, mithin bin ich gezwungen diesen Schritt zu machen, obwohlen ich schon lange im Sinne hatte wegzugehen, dann Salzburg ist kein Ort für mich, ja ganz sicher. — Mein Gott, ein junger Mensch! aber der Vatter ist ja noch in Salzburg? — Ja, Ew. Churf. Durchl.,

5) Franz Xav. Woschitka, geboren 1730 in Wien, galt seiner Zeit für einen der ersten Virtuosen auf dem Violoncell. Er war früher bei der Hofmusik in Schwerin, darauf Mitglied der Münchner Kapelle und Kammermusikus. Als solcher wurde er zu den Concerten gezogen, an welchen der Churfürst selbst Theil nahm, und Leop. Mozart empfahl deshalb seinem Sohne (29. Sept. 1777): „Mache Dir den Hrn. Woschitka recht zum Freunde; er hat immer Gelegenheit mit dem Churfürsten zu sprechen und hat allen Credit. Solltest Du für den Churfürsten auf die Gamba etwas machen müssen, so kann Dir derselbe sagen, wie es seyn muß und die Stücke zeigen, die der Churfürst am meisten liebt, um dessen Geschmack einzusehen."

er legt sich unterthänigst rc. Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben, bin Mitglied der Akademie in Bologna, habe müssen eine Prob ausstehen, so viele maestri 4 bis 5 Stund gearbeitet und geschwitzt haben, ich habe es in einer Stunde verfertiget: das mag zur Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin einem jeden Hofe zu dienen. Mein einziger Wunsch ist aber Ew. Churfürstl. Durchlaucht zu dienen, der selbst ein großer ... — Ja, mein liebes Kind, es ist keine Vacatur da. Mir ist leid, wenn nur eine Vacatur da wäre. — Ich versichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nichts; es ist keine Vacatur da. — Dies sagte er gehend; nun empfahl ich mich zu hohen Gnaden"[6].

Unter diesen Umständen war auf eine Anstellung bei Hofe nicht zu rechnen, aber es schienen sich andere Aussichten auf eine einigermaßen gesicherte Lage in München zu eröffnen. Graf Seeau hatte allerdings Interesse dabei einen so ausgezeichneten jungen Componisten, von dessen Fruchtbarkeit und Willfährigkeit er sich gleich gute Dienste versprechen durfte, dort festzuhalten. Er war nicht allein Intendant sondern zum Theil auch Unternehmer des Theaters; der Churfürst besoldete die Kapelle und das Ballett und gab ihm einen jährlichen Zuschuß zu der Einnahme, welche ihm zufiel, dafür mußte er Oper und Schauspiel unterhalten[7]. Italiänische

6) „Ich habe mir von München keine günstige Vorstellung gemacht"; antwortet Leop. Mozart (4. Oct. 1777) „der Churfürst ist gebunden ohne Vacatur Niemand aufzunehmen und zu allem dem hat man immer heimliche Feinde, die es aus Angst verhindern."

7) J. H. F. Müller berichtet auf seiner Rundreise um die deutschen Bühnen zu studiren in demselben Jahr 1777 (Abschied von der Bühne S. 219): „Graf von Seeau ist hier Direktor der Schaubühne. Alle Einnahmen, sowohl von der italiänischen Oper als bei dem deutschen Thea-

Oper wurde nur im Carneval und bei großen Hoffesten — dann meist unentgeltlich, indem Billets unter Adeliche und Bürgerliche, besonders an Fremde vertheilt wurden — gegeben; neben dem Schauspiel machte man auch mit deutschen Opern einen Anfang d. h. mit Bearbeitungen italiänischer und französischer, denn deutsche Originalopern hatte man dort nicht. Was für ein Erfolg war bei dem lebhaften Interesse des Publicums in München für das Theater zu erwarten, wenn ein Mann von Mozarts Talent sich der deutschen Oper widmete. Seeau wendete sich daher an den Bischof von Chiemsee, der mit ihm über Mozarts Lage sich unterhielt, mit der Frage: „Wissen Sie nicht, hat denn der Mozart nicht soviel vom Hause, daß er mit ein wenig Beihülfe hier bleiben könnte? ich hätte Lust ihn zu behalten.“ Worauf der Bischof ihm antwortete, er wisse es zwar nicht, bezweifle es aber sehr, indessen dürfe er ihn darüber ja nur befragen. Das

ter fließen in seine Hauskasse. Vom Churfürsten empfängt er jährlich einen Beitrag von 9000 Gulden. Er nimmt auf, dankt ab, schließt Contracte mit Individuen beider Gesellschaften und zahlt die Besoldungen derselben aus. Doch die Tänzer kosten ihm nichts, diese hält der Churfürst und läßt sie abwechselnd bei der Oper und deutschen Stücken tanzen. Die größten Gagen haben Nouseuls und Apelt; die übrigen, da sie fast alle geborne Münchner sind, erhalten kärgliche Besoldungen; ja die meisten empfangen monatlich nur 8 oder 12 Gulden.“ Man kann daraus schließen daß Graf Seeau nicht geneigt war ohne dringende Veranlassung seine Hauskasse zum Besten der Kunst anzugreifen. Schröder beklagt sich in einem (nicht gedruckten) Briefe an Dalberg (29. Jan. 1785) sogar darüber, daß Graf Seeau vom Souffleur unrechtmäßigerweise sich Abschriften seiner ungedruckten Stücke zu verschaffen nicht verschmähe, um ihm als Verfasser das Honorar nicht zu zahlen. Ebenso schreibt Beecke an Dalberg (21. Febr. 1784): »Il y a longtemps que Mr. de Seeau m'a demandé des operettes, je lui les ai refusés parcequ'il est brocanteur en musique. Je suis sure que Mr. de Seeau donnera cette pièce encore à d'autres théatres et peutêtre en peu de temps on la jouera à Vienne.«

that nun zwar Graf Seeau nicht sogleich, weil er sich lieber einen Antrag machen lassen als ihn selbst stellen wollte; Mozart konnte ihm aber wohl anmerken, daß ihm die Sache im Kopf herumging. Er selbst war freilich gleich Feuer und Flamme bei dem Gedanken daß es für ihn Opern zu componiren gebe. Er schildert den Eindruck, den ihm die Aufführung der deutschen Oper und der Sängerin gemacht habe, seinem Vater auf das Lebhafteste (2. Oct. 1777): „Die erste Sängerin heißt Keiserin[8], ist eine Kochstochter von einem Grafen hier, ein sehr angenehmes Mädl, hübsch auf dem Theater: in der Nähe sah ich sie noch nicht. Sie ist hier geboren. Wie ich sie hörte, war es erst das dritte Mal daß sie agirte. Sie hat eine schöne Stimme, nicht stark, doch auch nicht schwach, sehr rein, gute Intonation. Ihr Lehrmeister ist Valesi[9], und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meister sowohl das Singen als das Singenlehren versteht. Wenn sie ein paar Tacte aushält, so habe ich mich sehr verwundert, wie schön sie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller schlägt sie noch langsam, und das freut mich recht, dann er wird nur desto reiner und klarer, wenn sie ihn einmal geschwinder machen will; geschwind ist er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freud mit

8) Ich finde von ihr, deren Name auch Kaiser geschrieben wird, nur noch die Nachricht daß sie 1784 das Hof- und Nationaltheater in München verlassen habe und nach Wien oder Preßburg gegangen sei.

9) Jos. Walleshauser, geb. 1735, ein berühmter Sänger, wurde vom Herzog Clemens von Bayern, in dessen Diensten er war, Valesi umgenannt „um dem Vorurtheil zu steuern, als ob nur Italiäner gute Sänger sein könnten." Seit 1770 wurde er Kammersänger des Churfürsten und erwarb sich durch den Unterricht in der Gesangskunst, welchen er am Seminar gab, nicht geringe Verdienste; eine Anzahl trefflicher Künstler ist aus seiner Schule hervorgegangen.

ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; sie ging schon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erst um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca. Ich betrachtete die Keiserin mit meinem Fernglas, und sie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich sagte oft Brava, bravissima; dann ich dachte immer, daß sie erst das dritte Mal auf dem Theater ist[10]. Das Stück hieß das Fischermädchen[11], eine nach der Musik des Piccini sehr gute Uebersetzung. Originalstücke haben sie noch nicht. Eine deutsche Opera seria möchten sie auch bald geben — — und man wünschte, daß ich sie componirte."

10) Später als er zu Mannheim in Aloisia Weber eine Sängerin von ganz anderer Bedeutung kennen lernte und der Vater ihn an seine Begeisterung für die Keiserin erinnerte, berichtigte er sein Urtheil über sie (19. Febr. 1778): „Was Sie mir wegen der kleinen Sängerin in München vorwerfen, muß ich bekennen daß ich ein Esel war so eine derbe Lüge an Sie zu schreiben; sie weiß ja noch gar nicht was Singen heißt. Das ist wahr, daß für eine Person die erst drei Monat die Musik gelernt, sie ganz vortrefflich sang, und überdieß hat sie eine sehr angenehme, reine Stimme. Die Ursach warum ich sie so lobte mag wohl gewesen sein, weil ich von früh morgens bis nachts nichts hörte als: es giebt keine bessere Sängerin in Europa; wer diese nicht gehört hat, hat nichts gehört. Ich getrauete mir nicht recht zu widersprechen, theils weil ich mir gute Freunde machen wollte, theils weil ich schnurgrade von Salzburg herkam, wo man einem das Widersprechen abgewöhnt. Sobald ich aber allein war, mußte ich von Herzen lachen; warum lachte ich doch nicht auch in Ihrem Briefe?" — Das Gedränge, in welchem sich damals Mozart zwischen den gerechten Vorwürfen seines Vaters und der Liebe zu seiner Aloisia, der er wohl gar durch übertriebenes Lob der Keiserin untreu zu werden glaubte, befand, mag diese Retractation einigermaßen entschuldigen. Ich kenne keinen zweiten Fall, in dem Mozart seinem Wahrheitssinn und seinem reinen Gefühl in ähnlicher Weise untreu geworden wäre; darum mag auch diese Schwäche nicht vertuscht werden.

11) La pescatrice, eine der früheren Opern Piccinis.

Unter den „wünschenden Personen" befand sich auch Professor Huber[12], der Mozart schon während des letzten Aufenthalts in Wien bei Mesmers gesehen und gehört hatte und hier bei Albert, dessen Gasthaus er Abends zu besuchen pflegte, die Bekanntschaft mit ihm erneuerte. Er war ein Vice-Intendant des Theaters, er hatte die Arbeit, wie Mozart sich ausdrückt, „die Comödien die man aufführen wollte durchzulesen, zu verbessern, zu verderben, hinzuzuthun, hinwegzusetzen"[13]. Auch ihm konnte es nicht gleichgültig sein, ob ein Talent von solcher Bedeutung für das Theater gewonnen wurde oder nicht.

Andere theilten den Wunsch ebenfalls; Baron Rumling machte Wolfgang das Compliment: „Spektakel sind meine Freude, gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen so braven Componisten dazu, wie Sie!" Dazu meint Wolfgang (2. Oct. 1777): „Das ist freylich nur geredet — und reden läßt sich viel — doch hat er niemals mit mir so geredet." Beim Grafen Salern spielte er mehrere Tage hintereinander, „viel vom Kopf, dann die zwei Cassationen für die Gräfin und die Finalmusik mit dem Rondo auf die letzt auswendig. Sie können nicht glauben, was der Graf für eine Freude hatte: er versteht doch die Musik, denn er sagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers eine Prise Tabak nehmen, sich schneuzen, räuspern, oder einen Discours anfangen. Ich sagte ihm: ich wünschte nur, daß der Churfürst da wäre, so könnte er doch was hören — er

12) Ich weiß über denselben nichts Näheres zu berichten.

13) Diese Correctur mochte nöthig sein, da die Direction, wie man Müller (a. a. O.) berichtete, Alles aufführte was eingeschickt wurde und sogar verbunden war alle Münchner Produkte einzustudieren. „Da hier", setzt er hinzu „fast jeder Student und Offiziant an der Autorsucht krank liegt, werden sie mit Wust überhäuft."

weiß nichts von mir, er weiß nicht, was ich kann. Daß doch die Herren einem Jeden glauben und nichts untersuchen wollen! ja, das ist allezeit so. Ich lasse es auf eine Probe ankommen; er soll alle Componisten von München herkommen lassen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Deutschland, England und Spanien verschreiben; ich traue mir mit einem Jeden zu schreiben. Ich erzählte ihm, was in Italien mit mir vorgegangen ist; ich bat ihn, wenn ein Discours von mir wäre, diese Sachen anzubringen. Er sagte: ich bin der Wenigste, aber was bey mir besteht, von ganzem Herzen."

Auch mit den Musikern hatte er Verkehr; Consoli, der Sopranist[14] — derselbe für den er die Rolle des Ramiro in der Finta giardiniera geschrieben hatte und der nach Salzburg berufen worden war, als zu Ehren des Erzherzogs Maximilian die Serenata Il rè pastore aufgeführt wurde — war ihnen schon beim Hineinfahren in die Stadt begegnet und suchte ihn hocherfreuet auf; ebenso stellte sich Becke der Flötist[15] ein, welcher bei derselben Festlichkeit in Salzburg mitgewirkt hatte und mit der Familie Mozart befreundet worden war. Zu einer kleinen Akademie, welche Albert bei sich veranstal-

14) Tommaso Consoli war in Rom 1753 geboren und wurde 1775 als churbayerscher Hofsänger angestellt. Im Jahr 1777 erhielt er Urlaub zu einer Reise nach Italien, und blieb, von Carl Theodor seiner Dienste entlassen, in Rom.

15) Joh. Bapt. Becke, geb. in Nürnberg 1743, lernte in seiner Jugend mehrere Instrumente und studirte dann. Im Jahr 1762 trat er ins Militair und wurde Adjudant beim k. k. Feldmarschall-Lieutenant v. Roth. Mit diesem reiste er nach Stuttgart und wurde dort Steinharts Schüler auf der Flöte; verließ 1766 den Kriegsdienst, vervollkommnete sich auf seinem Instrument unter Wendling und trat in die

tete — „auf dem elenden Clavier nota bene! auweh! auweh! auweh!“ — lud er auch Dubreil einen Schüler Tartinis ein, in der Meinung, er sei ein guter Treffer und tüchtiger Spieler; allein er hatte sich in ihm getäuscht. „Wir machten gleich zuerst die 2 Quintetti von Haydn, allein mir war sehr leid, ich hörte ihn kaum; er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne Fehler; er fand keine Applicatur, mit die Sospirs[16] war er nicht gut Freund. Das Beste war daß er sehr höflich war und Quintetti gelobt hat, sonst — —. Dann spielte ich das Concert in C, in B, in Es[17] und das Trio von mir. Das war gar schön accompagnirt; im Adagio habe ich 6 Tact seine Rolle spielen müssen. Zu guter letzt spielte ich die letzte Cassation aus dem B von mir[18], da schauete Alles groß darein; ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre“ (6. Oct. 1777).

Herr Albert, der an Wolfgang großes Interesse nahm und nicht bloß auf seine Unterhaltung bedacht war[19], that ihm einen Vorschlag um für die nächste Zeit seinen Aufenthalt dort möglich zu machen. Er versprach ihm nämlich zehn gute Freunde zusammenzubringen, von denen jeder monatlich 1 Dukaten spendiren sollte, also jährlich 600 fl.; es

---

Kapelle in München ein. Er machte wiederholte Reisen und galt für einen vortrefflichen Flötenbläser.

16) Sospiri, die kleinen Pausen, von der Viertelspause an.

17) Sämmtlich für Klavier, Beil. X, 103—105. Ueber das Trio s. I S. 612 f.

18) Für Solovioline, Beil. X, 55.

19) Er veranstaltete z. B. ihm zu Ehren eine kleine Nachtmusik von Blasinstrumenten; ein andermal war dort im Hause „eine geistliche Hochzeit oder altum tempus ecclesiasticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuets — dann es war unter so viel Frauenzimmer eine einzige, welche auf den Tact tanzte.“

würde leicht sein vom Grafen Seeau Aufträge zu bekommen, daß er auf 800 fl. Einkommen sicher rechnen könnte. „Wie gefällt dem Papa dieser Gedanke?“ schreibt Wolfgang hocherfreuet „ist er nicht freundschaftlich? ist es nicht anzunehmen, wenn es allenfalls Ernst würde?“ Es käme nur darauf an fürs erste auszuhalten, versicherte man ihm, im November gingen die Concerte an, die bis züm Mai fortdauerten, auch die Fremden kämen erst noch an, und wenn er sich nur jetzt hielte, würde dann eine Anstellung gewiß nicht ausbleiben. Der Mutter erschien dieser Vorschlag ebenfalls sehr annehmlich[20], allein der Vater, als ein erfahrener Mann, hatte die größten Bedenken dabei. „Das Project von Herrn Albert“ schreibt er (4. Oct. 1777) „zeigt in der That die größte Freundschaft die man sich vorstellen kann; allein so möglich Dir es scheint 10 Personen zu finden, deren jede Dir monatlich einen Dukaten giebt, so unbegreiflich ist mir diese Möglichkeit. Und wer könnten wohl diese Menschenfreunde und Musikfreunde seyn? und was für eine Verbindlichkeit und was für einen Dienst werden sie von Dir dafür fordern? — Kurz ich sehe nicht wo diese 10 charmante Freunde herkommen sollen. Dann würde Herr Albert solche jetzt vielleicht nicht gleich sprechen können, vielleicht sind einige davon außer der Stadt. Und wären es Kaufleute oder andere rechtschaffene Personen, so wäre es mir lieber als Cavaliers. Denn es kommt doch immer darauf an, ob sie ihr Wort dann auch halten, und wie lange. — Ist nun diese Sache jetzt thunlich,

20) „Herr Albert bemühet sich sehr“ schreibt sie (6. Oct. 1777) „und hofft daß er etwas zusammenbringet. Wenn es einmal beysammen ist, acht Personen hat er schon, würde alle Wochen ein Concert bei Hrn. Albert in seinem Saal sein, nämlich alle Samstag. Herr v. Dühren ist auch dabei und andere brave Leut.“

gut! so ist sie anzunehmen; kann aber itzt die Sache nicht gleich zum Schluß kommen, so kannst Du nicht hersitzen, das Geld verzehren und die Zeit verlieren, da in München bei allen Complimenten und Freundschaftsbezeugungen kein Kreuzer Einnahme zu hoffen ist." — Er hatte ganz recht, diese zehn charmanten Menschen- und Musikfreunde fanden sich nicht, und Wolfgang mußte sich mehr als einmal seine gutmüthige Leichtgläubigkeit vorhalten lassen[21].

Selbst ohne eine solche Unterstützung glaubte dieser sich fürs erste — und darauf würde es allein ankommen — wohl in München halten zu können. „Für mich allein" schreibt er (2. Oct. 1777) „wäre es nicht unmöglich, mich durchzubringen; dann vom Grafen Seeau wollte ich wenigstens 300 fl. bekommen; für das Essen dürfte ich nicht sorgen; dann ich wäre immer eingeladen, und wäre ich nicht eingeladen, so machte sich Albert eine Freude, mich bey sich zu Tische zu haben. Ich würde mit Graf Seeau den Contract so machen (Alles auf Einrathen meiner guten Freunde), alle Jahre 4 teutsche Opern, theils buffe, theils serie zu liefern. Da hätte ich von einer jeden eine Sera oder Einnahme für mich, das ist schon so der Brauch, das würde mir allein wenigstens 500 fl. tragen, das wäre mit meinem Gehalte schon 800 fl., aber gewiß mehr; denn der Reiner[22], Comediant und Sin-

21) „Du wirst Dich erinnern" schreibt der Vater (18. Dec. 1777) „daß ich Dir wegen München geschrieben, Du solltest Dich nicht hinwerfen; und alle diese Bemühung durch eine Versammlung von 10 Personen es dahin zu bringen, um allda bleiben zu können, war mir zu kriechend. Allein Du warst durch das Zureden gutherziger und wohlmeinender Freunde dazu bewogen; das sind Strohfeuer, die geschwind aufbrennen — und mit einem Rauch endigen. Es war gut gemeint!"

22) Franz von Paula Reiner, geboren zu Warasdin 1743, war als komischer Schauspieler und Sänger seit 1767 in München sehr

ger, nahm in seiner Sera 200 fl. ein, und ich bin hier sehr beliebt; und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhälfe? — Und das würde durch mich gewiß geschehen; denn ich war schon voll Begierde, zu schreiben, als ich das deutsche Singspiel hörte." Man sieht Mozart trauete sich etwas zu; vier deutsche Opern des Jahrs zu schreiben schien ihm keine große Sache zu sein, und wie schlug er seine Leistungen zu Gelde an! Dreihundert Gulden Jahrgehalt dünkte ihm dafür keine schlechte Bezahlung, und durch vier Benefizvorstellungen getrauete er sich fünfhundert Gulden einzunehmen, weil er so sehr beliebt war. Indessen Graf Seeau scheint zu vorsichtig gewesen zu sein, um auch nur soviel daran zu wenden. Ebensowenig war dieser Plan nach dem Sinne des Vaters; theils liebte er es keineswegs auf ungewisse Einnahmen von zukünftigen Leistungen die ganze Rechnung zu stellen, theils sah er sehr wohl, daß dem Erzbischof gegenüber durch eine so wenig gesicherte und so wenig angesehene Stellung die Ehre Wolfgangs nicht gewahrt sein würde[23]. Er bestand daher darauf daß sie München so bald als möglich verlassen soll-

---

beliebt. Er war es, der dort zuerst deutsche Operetten einführte, in Verbindung mit K. Förg, der die Uebersetzung italiänischer und französischer Texte besorgte.

23) „Daß Du allein in München leben könntest", schreibt der Vater (6. Oct. 1777) „hat seine Richtigkeit; allein was würde Dir dieses für eine Ehre machen? wie würde der Erzbischof darüber spotten? Das kannst Du aller Orten, nicht nur in München. Man muß sich nicht so klein machen und nicht so hinwerfen. Dazu ist gewiß noch keine Noth." So schrieb auch die Schwester (5. Oct. 1777): „Dir wäre es keine Ehre, wenn Du in München bliebest ohne Dienst. Es ist Dir mehr Ehre, wenn Du einen Dienst, da Du da keinen bekommen hast, bey einem anderen großen Herrn suchest; Du wirst schon einen finden."

ten[24]; auch in ihrer Abwesenheit könnten die guten Freunde ihren Einfluß verwenden um eine künftige Anstellung Wolfgangs vorzubereiten. Dieser beurlaubte sich daher beim Grafen Seeau, wie er seinem Vater erzählt (3. Oct. 1777), indem er ihm kurz sagte: „Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sachen recht zu erklären. Es ist mir der Vorwurf gemacht worden, ich sollte in Italien reisen. Ich war 16 Monat in Italien, habe drey Opern geschrieben, das ist genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus diesen Papieren sehen. Ich zeigte ihm die Diplomata. Ich zeige und sage Ew. Excellenz dieses Alles nur, damit, wenn eine Rede von mir ist, und mir etwa Unrecht gethan würde, sich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen können. Er fragte mich, ob ich jetzt in Frankreich ginge? Ich sagte, ich würde noch in Teutschland bleiben. Er verstand aber in München, und sagte, vor Freude lachend: So! hier bleiben Sie noch? Ich sagte: Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu gestehen, hätte ich nur deßwegen gern vom Churfürsten Etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Composition bedienen können, und zwar ohne allem Interesse. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht. Er ruckte bey diesen Worten gar die Schlafhaube."

Bei dieser außerordentlichen Ehre hatte es auch sein Bewenden. Allein eine andere Aussicht eröffnete sich Wolfgang noch während seines Aufenthalts in München, die ihn aufs lebhafteste beschäftigte. Misliweczeck, sein Freund von Italien her[25], hatte in München zum Carneval die Oper

24) „Die schönen Worte, Lobsprüche und Bravissimo" ermahnt er (15. Oct. 1777) „zahlen weder Postmeister noch Wirthe; sobald man nichts gewinnen kann, muß man alsogleich weiter trachten."

25) Vgl. I S. 207. 224.

Ezio[26] und in den Fasten sein Oratorium Abraamo ed Isaaco mit erstaunlichem Beifall aufgeführt; für das nächste Carneval war er in Neapel engagirt und nur durch Krankheit in München zurückgehalten[27]. Er machte nun Wolfgang Aussicht durch seinen Einfluß in Neapel auch ihm eine scrittura zu verschaffen und setzte ihm einen Brief an den Impresario Don Gaetano Santoro auf, in welchem er demselben seine Dienste anbot. Mozart bei seiner „unaussprechlichen Begierde wieder einmahl eine opera zu schreiben" war glücklich durch diesen Gedanken und schrieb seinem Vater (10. Oct. 1777), wenn er während der Zeit bis es zur Oper käme keinen Dienst fände, so werde ihm diese dann doch zu einer bestimmten Einnahme und weiteren Aussicht verhelfen. „Ich habe doch im Carneval meine gewissen 100 Ducaten; wenn ich einmal zu Neapel geschrieben habe, so wird man mich überall suchen. Es giebt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling Sommer und Herbst da und dort eine opera buffa, die man zur Uebung und um nicht müssig zu gehen schreiben kann. Es ist wahr, man bekommt nicht viel, aber doch etwas und man macht sich dadurch mehr Ehre und Credit, als wenn man 100 Concerte in Teutschland giebt und ich bin vergnügter,

26) Sie sollte bei der Anwesenheit des Kaisers Joseph aufgeführt werden; Müller, damals gerade in München, wohnte der Generalprobe bei (Abschied von der Bühne S. 222 f.).

27) Er hatte sich diese Krankheit durch Ausschweifungen zugezogen und Leop. Mozart seinem Sohne deshalb verboten ihn zu besuchen. Allein Misliweczeck hatte sich so angelegentlich nach ihm erkundigt, so dringend seinen Besuch gewünscht, daß Mozart nicht widerstehen konnte und ihn im Garten des Herzogs-Spitals aufsuchte. Die Art wie er sich bei seinem Vater entschuldigt, sein Mitleid über den unglücklichen Mann und seine Rührung über dessen Freundschaft ausspricht, macht seinem guten Herzen und seiner Unschuld gleiche Ehre.

weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist. Nun, bekomme ich wo Dienste oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, so recommandirt mich die scrittura viel und macht Aufsehen, und noch viel schätzbarer. Doch, ich rede nur so, ich rede wie es mir ums Herz ist — — wenn ich vom Papa durch Gründe überzeuget werde, daß ich unrecht habe, so werde ich mich, obwohlen ungern, darein ergeben; dann ich darf nur von einer opera reden hören — — so bin ich schon ganz außer mir." Der Papa war durchaus nicht dawider, meinte aber diese Angelegenheit müsse man betreiben ohne den Hauptzweck der Reise aus den Augen zu verlieren; er setzte sich deshalb mit Misliweczeck in Correspondenz [28], glaubte indeß später zu bemerken daß dieser ihm nur dann von der scrittura schreibe und ihm Hoffnung mache, wenn er Gefällig-

28) Misliweczeck schrieb ihm: »Diversi ordinari sono ch'io recevei aviso da Napoli che per diversi impegni fortissimi hanno devuto prendere un certo Maestro Valentini per l'opera di Carnevale, non ostante però s'accorderanno gigliati 100 al Sgr. Filio per un Opera l'anno venturo; mà vogliono l'Impressaro, cioè il Sgr. Don Gaetano Santoro, che V. S. gli scriva, che per meno di 100 gigliati non puo venire, ma con i 100 d'esser pronto d'accettar l'opera che si destinerà. Io sono tanto tormentato da cotesti Impressari che assolutamente vogliono ch'io ne scriva due l'anno venturo, e a momenti aspetto la scrittura. Già a me tocheranno gli siti più cattivi, non importa. Io in Napoli sono conosciuto e ne scrissi sei — perchè sò che vogliono ch'io scrivessi la prima e probabilmente la terza. Io consiglio sempre per maggior sicurezza l'opera del Carnevale. Dio sa, se ci potrò andare, ma già che vogliono così, accettero la scrittura; se non potrò, la rimanderò. V. S. dunque da me sarà avvisata quali opere mi devono toccare, ed allora potrà lei scriver a Sgn. Gaetano Santoro circa il prezzo e circa l'opera a dirittura ovvero mandarmi la lettera, che io l'invierò. Fra tanto ecc.«

keiten von ihm verlange[29]: in der That wurde nichts aus diesem Antrag[30].

3.

Am 11. October Mittags verließen die Reisenden München und kamen Abends nach Augsburg[1]. Dort fanden sie in der Familie des Oheims, eines braven Buchbindermeisters, freundliche und herzliche Aufnahme und Wolfgang schloß mit dessen munterer Tochter Marianne eine Freundschaft, die ihn für den ungünstigen Empfang schadlos halten mußte, der

29) Misliweczeck berichtete nicht lange nachher, er habe seine scritture erhalten und erwarte nun die für Wolfgang in einem Monat (13. Nov. 1777); später schreibt der Vater (26. Jan. 1778): „Misliweczeck hat letzlich wieder Meldung gemacht, daß er nächstens für Dich die scrittura aus Neapel erwartet. Ich halte es aber für Schwänke, denn er macht diese Meldung nur allzeit, wenn er meine Dienste nöthig hat."

30) Auch nach Venedig wendete sich der Vater (15. Oct. 1777), um Wolfgang die Oper für die ascensa zu verschaffen — zur Feier des Himmelfahrtstages, an welchem der Doge sich mit dem Meer vermählte, wurde auch eine Oper gegeben, die aber für nicht so bedeutend galt als die Carnevalsopern —; allein der Impressario Michele dall' Agata (I S. 225 f.) gab ihm auf zwei Briefe nicht einmal Antwort (12. Febr. 1778).

1) Leop. Mozart hatte ihnen genaue Instructionen gegeben (25. Sept. 1777): „Heute frühe ließ ich Hrn. Glatz von Augsburg zu mir kommen und wir kamen überein daß Ihr in Augsburg beim Lamb in der heil. Kreuzgasse absteigen sollt, wo Ihr Mittags die Person 30 Kr. bezahlt und schöne Zimmerl sind, auch die ansehnlichsten Leute, Engländer, Franzosen &c. da einkehren. Von da habt Ihr auch ganz nahe die Kirche zum heil. Kreuz und mein Bruder Franz Aloys ist auch in der Nähe, nämlich in der Jesuitergasse. Ihr dürft also beim Hrn. Albert nichts sagen; denn bey den drey Mohren ist es zu theuer; er fordert erstaunlich für die Zimmer und jede Mahlzeit kommt die Person auf 45 und auch 48 Kr."

ihm von anderen Seiten her in der Vaterstadt seines Vaters zu Theil wurde.

Dem bestimmten Auftrag seines Vaters gemäß ließ er sich sogleich zu „Ihro Gnaden" dem Herrn Stadtpfleger von Langenmantel führen, mit welchem Leop. Mozart von früheren Jahren her gut bekannt war. Wolfgang war aber wenig erbaut von dieser Audienz, über welche er seinem Vater folgenden Bericht erstattet: „Mein erster Gang war zum Hrn. Stadtpfleger Longotabarro; mein Hr. Vetter, der ein rechter braver, lieber Mann und ein ehrlicher Burger ist, hat mich hin begleitet, und hatte die Ehre, oben im Vorhause wie ein Laquais zu warten, bis ich von dem Erzstadtpfleger heraus kommen würde. Ich ermangelte nicht, gleich von Anfang die unterthänigste Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte sich allergnädigst auf Alles, und fragte mich: Wie ist's dem Herrn immer gegangen? Ich sagte gleich darauf: Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen seyn? — Er wurde hernach höflicher und sagte Sie, und ich sagte Euer Gnaden, wie ich es gleich vom Anfang gethan hatte. Er gab mir keinen Fried', ich mußte mit ihm hinauf zu seinem Schwiegersohn (im zweyten Stock), und mein Hr. Vetter hatte die Ehre, unterdessen über eine Stiege im Pflez zu warten. Ich mußte mich zurückhalten mit allem Gewalt, sonst hätte ich mit der größten Höflichkeit Etwas gesagt. Ich hatte oben die Ehre, in Gegenwart des gestarzten Hrn. Sohnes, und der langhalsigten gnädigen jungen Frau, und der einfältigen alten Frau so beyläufig drey Viertelstunden auf einem guten Clavicord von Stein zu spielen. Ich spielte Phantasien und endlich Alles, was er hatte, prima vista, unter andern sehr hübsche Stücke von einem gewissen Edlmann. Da war Alles in der größten Höflichkeit, und

ich war auch sehr höflich; denn meine Gewohnheit ist, mit den Leuten so zu seyn, wie sie sind, so kömmt man am Besten hinaus"[2].

Sein nächster Gang war zu dem berühmten Orgel- und Klavierbauer Stein[3]. Der Vater — welcher nicht vergaß ihm den vorsichtigen Rath zu geben, er möge die Gelegenheit vermeiden in Steins Gegenwart von ihrem Instrument zu

2) „So oft ich an Deine Reise nach Augsburg dachte", antwortet ihm der Vater hierauf (18. Oct. 1777) „so oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Lesen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in natura zu sehen." Und dann klärt er ihn auf über die große Würde eines Stadtpflegers und den Respect der Bürger vor ihrem „regierenden Schellenkönig."

3) Georg Andreas Stein, geb. 1728 zu Heidelsheim in der Rheinpfalz, ein Schüler Silbermanns, war Organist in Augsburg und zeichnete sich als erfinderischer und sorgfältiger Instrumentenmacher aus. Er hatte in den Jahren 1755 bis 1757 eine vortreffliche Orgel für die evangelische Pfarrkirche bei den Barfüßern gebauet, erfand mehrere Instrumente, wie das Melodikon, von dem Schubart meinte (Aesthetik S. 217), wenn das Geheimniß desselben allgemein geworden sei, „werde der Klavierspieler dicht an den Sänger gränzen und wie Orpheus die Bäume tanzen machen." Dauernder sind die Verdienste geblieben, welche er sich um die Vervollkommnung des Klaviers erworben hat, indem er der Begründer des später so genannten Wiener Mechanismus ist. „Er erfand ein neues Hammerwerk, wobei die Hämmerchen in Messingkapseln gehen, sowie die Auslösung und den Fänger für diese Mechanik; erstere war um so wichtiger, als durch sie Anschlag und Tonbildung des Klaviers das Rohe und Unvollkommene verloren, was vordem der Tangenten- und der frühere Stoßzungen-Mechanismus eigen hatten. Ihm wird auch das Verdienst zugeschrieben, die Belederung der Hämmer zuerst angewandt zu haben" (C. André, der Clavierbau S. 22). Wie hoch er zu seiner Zeit geschätzt wurde mögen Schubarts Worte beweisen (Aesthetik S. 216): „Sein Geschmack ist vortrefflich. Er spielt selbst nach Bedürfniß nicht übel und kennt alles Große, besonders was das Klavier- und Orgelspiel betrifft; als Mechaniker aber hat er schwerlich seines Gleichen in Europa. Seine Orgeln, Flügel, Fortepianos und Clavikorde sind die besten die man kennt.

reden das Friederici in Gera verfertigt hatte, weil Stein auf diesen eifersüchtig sei — hatte den Einfall, Wolfgang solle sich bei Stein, der ihn seit seinem siebenten Jahr nicht gesehen habe und gewiß nicht erkennen werde, unter fremdem Namen einführen und vorgeben, er komme aus Inspruck und habe Commission Instrumente anzusehen. So ein Spaß war ganz in Wolfgangs Sinne; er berichtet seinem Vater wie derselbe ausgegangen sei. Während seines Besuches beim Stadtpfleger hatte er geäußert, daß er nach dem Essen zum Stein gehen wolle. „Der junge Herr trug sich also gleich selbst an, mich hinzuführen. Ich dankte ihm für seine Güte, und versprach nach Mittag um 2 Uhr zu kommen. Ich kam, und wir gingen mit einander in Gesellschaft seines Hrn. Schwagers, der einem völligen Studenten gleich sieht. Obwohlen ich gebeten hatte, still zu halten, wer ich sey, so war Hr. von Langenmantel doch so unvorsichtig, und sagte zum Hrn. Stein: Hier habe ich die Ehre Ihnen einen Virtuosen auf dem Claviere aufzuführen, und schmutzte darzu. Ich protestirte gleich und sagte, ich wäre nur ein unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl aus München, von dem ich viele tausend Complimente auszurichten habe. Er sagte Nein mit dem Kopf — und endlich: Sollte ich wohl die Ehre haben, den Hrn. Mozart vor meiner zu haben? — O nein, sprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie. Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich ließ ihn aber nicht Zeit, und sagte: Was wollen Sie denn jetzt da den Brief lesen? machen Sie dafür auf, daß

Stärke mit Zartheit, Tiefsinn mit Hoheit, Dauer mit Schönheit gepaart — diesen Stempel drückt er allen seinen Instrumenten auf.“ Er war mit ihm während seines Aufenthalts in Augsburg nahe befreundet gewesen (Selbstbiogr. 17 II S. 23 ff.). Stein starb im Jahr 1792.

wir im Saal hinein können, ich bin so begierig, Ihre Pianofortes zu sehen. — — Nu, meinetwegen. Es sey, wie es wolle; ich glaube aber, ich betriege mich nicht. Er machte auf. Ich lief gleich zum einen von den drey Clavieren, die im Zimmer stunden. Ich spielte; er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwiesen zu seyn; er las nur die Unterschrift. O, schrie er und umarmte mich, er verkreuzigte sich, machte Gesichter und war halt sehr zufrieden."

Ebensosehr war Mozart mit den Steinschen Pianofortes zufrieden, von deren Vorzügen er seinem Vater einen ins Einzelnste gehenden Bericht abstattet[4], und die er für sein

4) „Nun muß ich gleich bey die Steinischen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Claviere die liebsten, nun aber muß ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben, so ist halt der Ton in dem Augenblicke vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist Alles gleich. Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber seine Mühe und Fleiß, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind, da giebt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen, oder auslassen. Wenn er ein solch Clavier fertig hat, (wie er mir selbst sagte) so setzt er sich erst hin, und probirt allerley Passagen, Läufe und Sprünge, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier Alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Musique, und nicht seines Nutzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagt oft: Wenn ich nicht selbst ein so passionirter Liebhaber der Music wäre, und nicht selbst etwas Weniges auf dem Claviere könnte, so hätte ich gewiß längst schon die Geduld bey meiner Arbeit verloren: allein ich bin halt

eigenes Spiel trefflich zu nutzen wußte. Durch dieses wie durch sein einsichtiges Urtheil gewann er Steins Beifall und Zustimmung so sehr, daß dieser auch in Hinsicht auf die Ausbildung der Tochter seinem Rath folgte. Die Kritik welche er über ihr Spiel an seinen Vater richtet, ist etwas „schlimm", aber für seine Ansichten von dem, worauf es beim Klavierspiel ankommt, so wichtig daß sie ganz mitgetheilt werden muß — das Andenken der trefflichen Frau Nannette Streicher[5] wird durch die muthwillige Charakteristik des jungen Mozarts nicht gekränkt.

---

ein Liebhaber von Instrumenten, die den Spieler nicht ansetzen, und die dauerhaft sind. Seine Claviere sind auch wirklich von Dauer. Er steht gut davor, daß der Resonanzboden nicht bricht und nicht springt. Wenn er einen Resonanzboden zu einem Clavier fertig hat, so stellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er Späne ein und leimt sie hinein, damit er stark und recht fest wird. Er ist völlig froh, wenn er springt; man ist halt hernach versichert, daß ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet gar oft selbst hinein, und leimt ihn wieder zu, und befestigt ihn recht. Er hat drey solche Pianoforte fertig und ich habe erst heute wieder darauf gespielt. — — — Die Machine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang."

5) Maria Anna (Nannette) Stein, geboren 1769, zeigte schon in früher Jugend ein hervorragendes Talent zur Musik und wurde von ihrem Vater mit der hingebendsten Sorgfalt erzogen, daß sie nicht allein als Kind sich auf dem Klavier und als Sängerin mit großem Beifall hören ließ (Fr. Nicolai Beschreibg e. Reise VIII S. 156 f.), sondern auch den Klavierbau gründlich kennen lernte. Sie konnte nach dem Tode des Vaters, den sie mit musterhafter Liebe gepflegt hatte, die Leitung des Geschäfts übernehmen; und als sie 1794 mit Streicher, dem Jugendfreunde Schillers, vermählt nach Wien übersiedelte, stand sie auch hier der neubegründeten Instrumentenfabrik selbst vor, bis ihr Sohn dieselbe übernahm. Bis zu ihrem Tode im J. 1833 behauptete sie den Ruhm einer ausgezeichneten Klavierspielerin und einer Frau von hoher geistiger

»A propos« schreibt er (24. Oct. 1777) „wegen seinem Mädl. Wer sie spielen sieht und hört und nicht lachen muß, der muß ein Stein wie ihr Vater seyn. Es wird völlig gegen den Discant hinauf gesessen, und nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, sich zu bewegen und Grimassen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geschmutzt; wenn eine Sache zwey Mal kömmt, so wird sie das zweyte Mal langsamer gespielt; kommt selbe drey Mal, wieder langsamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Passage macht, und wie die Passage markirt wird, so muß es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiße schwer und ungeschickt thun. Das Schönste aber ist, daß, wenn in einer Passage (die fortfließen soll wie Oel) nothwendiger Weise die Finger gewechselt werden müssen, so braucht's nicht viel Acht zu geben, sondern wenn es Zeit ist, so läßt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher Hoffnung, einen falschen Ton zu erwischen, und das macht oft einen curiosen Effect. Ich schreibe dieses nur, um dem Papa einen Begriff vom Clavierspielen und Instruiren zu geben, damit der Papa seiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann."

„Herr Stein ist völlig in seine Tochter vernarrt. Sie ist 8thalb Jahre alt; sie lernt nur noch Alles auswendig. Sie kann werden, sie hat Genie; aber auf diese Art wird sie nichts, sie wird niemalen viel Geschwindigkeit bekommen, weil sie sich völlig befleißt, die Hand schwer zu machen. Sie

---

Bildung, ohne den Pflichten der Hausfrau und Mutter das Geringste zu vergeben. Die treue Freundschaft welche sie Beethoven, da wo er am schwersten zugänglich war, durch unermüdete, echt weibliche Sorge für sein Hauswesen bewährte, ist ein schöner Beweis ihres Verständnisses für das künstlerisch und menschlich Echte und Große. Vgl. A. M. Z. XXXV S. 373 ff.

wird das Nothwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Tact zu spielen. Herr Stein und ich haben gewiß zwey Stund mit einander über diesen Punct gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Beecké völlig vernarrt. Nun sieht und hört er, daß ich mehr spiele als Beecké[6], daß ich keine Grimassen mache und doch so expressive spiele, daß noch Keiner, nach seinem Bekenntnisse, seine Pianoforte so gut zu tractiren gewußt hat, daß ich immer accurat im Tact bleibe. Ueber das verwundern sie sich Alle. Das tempo ru-

6) Vgl. S. 77. Diese Aeußerung, die dem Vater vertraulich gethan, nicht anmaßend erscheinen kann, war der Wiederhall von dem was Andere urtheilten. „Graf Wolfeck und mehrere, die ganz passionirt für Beecké sind, sagten neulich öffentlich im Concert, daß ich den Beecké im Sack schiebe" schreibt Wolfgang ebenfalls seinem Vater. Sogar der Erzbischof Hieronymus sagte, aber nur zu seinen Lieblingen, daß Beecké ein Charlatan und Schwänkemacher sei und Mozart alle weit übertreffe, wie Leopold Mozart seinem Sohn berichtet (29. Juni 1778). Man kann begreifen daß Beecké, wenn ihm dergleichen Urtheile zu Ohren kamen, nicht sehr zufrieden war und wohl auch über den jungen Mann, dem er in ungewohnter Weise nachgesetzt wurde, seiner Unzufriedenheit gemäß urtheilte; wie denn Leop. Mozart später schrieb (26. Jan. 1778): „Beecké muß sehr eifersüchtig auf Wolfgang seyn; er sucht ihn so klein zu machen als es immer möglich ist." Wie man sonst über ihn urtheilte mag folgende Charakteristik Schubarts (Aesthetik S. 166) beweisen: „Herr von Beecké gehört nicht nur unter die besten Flügelspieler, sondern auch unter die vorzüglichsten und originalsten Componisten. Seine Hand ist klein und brillant, sein Vortrag deutlich und rund, seine Phantasie reich und glänzend und — was ihn am meisten ehrt — seine ganze Spielart selbst geschaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die Beeckische nennt. Der Charakter dieser Schule ist: eigenthümlicher Fingersatz, kurzes etwas affectirtes Fortrücken der Faust, deutlicher Vortrag, spielender Witz in den Passagen und sonderlich ein herrlicher Pralltriller."

bato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen; bey ihnen giebt die linke Hand nach"[7].

Nicht allein durch sein Klavierspiel, mochte er eigene Compositionen vortragen oder fremde vom Blatt spielen, setzte er Alles in Erstaunen[8], auch als Orgel- und Violinspieler erregte er allgemeine Bewunderung. „Als ich Herrn Stein sagte", schreibt er „ich möchte gern auf seiner Orgl spielen, denn die Orgl sey meine Passion; so verwunderte er sich groß, und sagte: Was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher Clavierist, will auf einem Instrumente spielen, wo keine Douceur, keine Expression, kein Piano noch Forte statt findet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgl ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumenten. — Nun, meinetwegen. — Wir gingen halt mit einander. Ich merkte schon aus seinen Discoursen, so daß er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgl machen; ich würde per exemple völlig Clavier-

7) Hier erkennen wir den Schüler seines Vaters; man sehe was dieser über das tempo rubato des wahren Virtuosen sagt I S. 17 f.

8) Er erzählt seinem Vater (14. Oct. 1777), daß Stein ihn in ein Kaffehaus geführt habe, wo er vor Tabacksqualm geglaubt habe in der Türkei zu sein, und dann zu dem Flötisten Fr. Hartm. Graf (geb. 1730, seit 1772 Kapellmeister in Augsburg, gest. 1797). Dieser habe sehr nobel gethan und ihm ein Concert vorgespielt, das ihm gewiß viel Mühe gemacht habe; darauf habe auch er zu allgemeiner Verwunderung gespielt. Ein anderesmal spielte er »prima vista eine Sonate von Beecké, die ziemlich schwer war, miserabile al solito; was sich da der Herr Capellmeister und Organist verkreuzigten ist nicht zu beschreiben." Auch seine eigenen Sonaten (I S. 611) spielte er oft auswendig. Er hatte dieselben in Abschrift nach Salzburg geschickt, allein ohne nähere Angabe durch wen; da sie nun nicht anlangten, schrieb ihm der Vater (13. Oct. 1777): „Wo sollen wir jetzt nachfragen? wer soll sie uns nun einhändigen? zu Zeiten fehlts noch am Ellnbogen!"

mäßig spielen. Er erzählte mir, er hätte auch Choberten[9] auf sein Verlangen auf die Orgl geführt, und es war mir schon bange (sagte er), denn Chobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; dann ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgl, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung. Ich sagte nichts als dieß: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgl? — — Ach Sie! das ist ganz was Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er schon; dann eine Fuge. Das glaube ich, sagte er, daß Sie gern Orgl spielen, wenn man so spielt"[10]. Auch im Kloster St. Ulrich spielte er die Orgel[11], und verkehrte öfter im Kloster zum heiligen Kreuz, wo man ihn am 19. October zum Speisen einlud und unter Tafel Musik machte. „So schlecht als sie geigen" erzählt er (24. Oct. 1777) „ist mir die Musique in dem Kloster doch lieber als das Orchester von Augsburg. Ich machte eine Symphonie, und spielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauso. Der Hr. Dechant ist ein braver lustiger Mann; er ist ein Vetter von Eberlin, heißt Zeschinger, er kennt den

9) Vgl. I S. 50.

10) „Vom Anfang" fügt er hinzu „war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing C an, dann D E in einer Reihe. Bei uns aber ist D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein."

11) „Ich war auch" schreibt er (17. Oct. 1777) „zu St. Ulrich auf der alten Orgl. Die Stiege ist was Abscheuliches. Ich bat, es möchte mir auch wer darauf spielen, ich möchte hinabgehen und zuhören; denn oben macht die Orgl gar keinen Effect. Ich nahm aber nichts aus, denn der junge Regens Chori, ein Geistlicher, machte Läufe auf der Orgl herum, daß man nichts verstand, und wenn er Harmonieen machen wollte, waren es lauter Disharmonieen, denn es stimmte nicht recht."

Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper spielte ich das Strasburger Concert[12]. Es ging wie Oel. Alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludirte und spielte eine Sonate und Variationen von Fischer. Dann zischerten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orglmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eines. Ich führte es spaziren und mitten darin (die Fuga gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fugae brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lange, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser[13] angemessen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer sich. Das ist vorbey, da nutzt nichts (sagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freylich mein Prälat gesagt, daß er sein Lebetag Niemand so bündig und ernsthaft die Orgl habe spielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant war aber nicht hier. Endlich brachte Einer eine Sonata her, die fugirt war, ich sollte sie spielen. Ich sagte aber: Meine Herren, das ist zu viel; das muß ich gestehen, die Sonate werde ich nicht gleich so spielen können. Ja, das glaube ich auch (sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), das ist zu viel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre. Uebrigens aber, sagte ich, will ich es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O Du Erzschufti!

---

12) Vgl. I S. 604.

13) Daser war ein Schneider in Salzburg.

O Du Spitzbube! o du du! Ich spielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardirt und gleichsam belagert." Und weil er dort so gut aufgenommen wurde und man solche Freude an seiner Musik hatte, so beschenkte er den Prälaten mit mehreren Compositionen[14]: was ihm dafür geworden sei, erfahren wir nicht.

Trotz dieses Beifalls der Kenner sah es doch mit einem Concert schließlich übel aus. Anfangs erwartete man eine brillante Akademie; Herr v. Langenmantel, der Sohn des Stadtpflegers, hatte die Sache in die Hand genommen und versprochen eine Akademie „auf der Stube" bloß für die Herren Patricii zu veranstalten. Allein nach einigen Tagen lud er ihn zu sich ein und erklärte ihm, nachdem Wolfgang der Gesellschaft hinreichend vorgespielt hatte, mit der Akademie wäre es nichts, indem die „Patricii nicht bei Cassa seien." Noch nicht genug, die Patricii fanden es passend bei Tisch ihn aufzuziehen. Dem Rath seines Vaters gemäß trug Wolfgang in Augsburg sein Ordenskreuz[15]; dies nahm man als Veranlassung ihn zu necken, besonders wurde ein Officier, Namens Bach, so zudringlich und unartig, daß Wolfgang die Geduld verlor und ihn auf derbe Art in seine Schran-

14) Es waren die Messen in F (Beilage VIII, 8), in C (Beil. VIII, 9) und „das Offertorium in Contrapunkt in D minor", wahrscheinlich das Misericordias Domini (Beil. VIII, 44). Wegen einer Litanei de venerabili hatte er sie an seinen Vater verwiesen, dem er schreibt (20. Nov. 1777), die letzte ex E b (Beil. VIII, 23) würde passend sein.

15) „An den Höfen" schreibt er (25. Sept. 1777) „mußt Du Dein Kreuz nicht tragen; aber in Augsburg mußt Du es alle Tage nehmen; da macht es Dir Ansehn und Respect und so an allen Orten, wo kein regierender Fürst ist." Und später (13. Oct. 1777): „Weil es mir eben einfallt, muß ich Dich erinnern (denn Du giebst auf solche Sachen nicht Acht), daß der Pabst, von dem Du den Orden hast, der berühmte und große Pabst Ganganelli, Clemens XIV war.

ken wies: den Orden aber scheint er später nicht wieder getragen zu haben. Er hatte versprochen in das gewöhnliche Patricier-Concert zu kommen und vielleicht zu spielen; indignirt über diese Behandlung erklärte er nun, er wolle vom ganzen Patriciat nichts wissen und nur für wenige eingeladene Freunde und Kenner eine Akademie geben. Es waren aber die katholischen Patricier, welche ihn so unwürdig behandelt hatten; Stein setzte nun die lutherischen Patricier in Bewegung[16] und man kam ihm von dieser Seite mit soviel Artigkeit entgegen, daß er doch in die „vornehme Bauernstub-Akademie"[17] ging, eine von seinen Symphonieen aufführen ließ, in der er selbst mitgeigte und dann ein Concert und eine Sonate spielte. An Complimenten und Lobeserhebungen ließ man es auch nicht fehlen, schließlich wurden ihm zwei Ducaten eingehändigt. Der Vater war mit Wolfgangs Nachgiebigkeit gar nicht zufrieden; „das ist bey alle dem gewiß:" schrieb er ihm (20. Oct. 1777) „mich würden sie schwerlich in ihre Bettl-Academie gebracht haben."

Indessen war durch die Bemühungen seiner Freunde, namentlich des Grafen Wolfegg[18], auch das öffentliche Concert

16) Der Gegensatz der Katholiken und Protestanten in dem paritätischen Augsburg war damals bis zum Fanatismus gesteigert und äußerte sich im Großen wie im Kleinen; Schubart Selbstbiogr. 17 II S. 15 ff. K. R[isbeck] Briefe über Deutschland II S. 55 ff.

17) Das Verzeichniß der Theilnehmer, welches Wolfgang seinem Vater mittheilt, ist ein Seitenstück von Goethes Personenverzeichniß zu Harswursts Hochzeit.

18) Vgl. oben S. 9. „Graf Wolfegg war fleißig dabey" schreibt Wolfgang (24. Oct. 1777) „und brachte etliche Stiftsdamen mit [ins Concert]. Ich war schon gleich die ersten Tage in seinem Logement um ihm aufzuwarten, er war aber nicht hier. Vor etlichen Tagen ist er wieder angelangt und da er erfahren daß ich hier bin, so erwartete er nicht

am 22. October zu Stande gekommen[19]. „Was meynt der Papa, was das erste war nach der Sinfonie? — Das Concert auf drey Clavieren[20]. Herr Demmler[21] spielte das erste, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann spielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz, dann mein Concert ex B, dann wieder allein ganz regelmäßig eine Fuge ex C minor, und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major so aus dem Kopfe mit einem Rondo am Ende. Es war ein rechtes Getös und Lärmen. Hr. Stein machte nichts als Gesichter und Grimassen für Bewunderung; Hr. Demmler mußte beständig lachen. Dieser ist ein so curioser Mensch, daß, wenn ihm Etwas sehr gefällt, so muß er ganz entsetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. — Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und sagte: so habe ich mein Lebetag nichts gehört. Er sagte zu mir: Ich muß Ihnen sagen, daß ich Sie niemals so spielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater sagen, so bald ich nach Salzburg komme"[22].

---

daß ich zu ihm kam, sondern da ich just Hut und Degen nahm um ihm meine Visite zu machen, trat er eben zur Thüre hinein."

19) „Diesen Augenblick" schreibt Leop. Mozart (23. Oct. 1777) „schickt mir der Hr. Hagenauer das Intelligenzblatt und in eben der Minute die Frau von Ehrlichs die Zeitung, weil in beyden das Concert angekündigt ist. Es ist gut daß zwey Einlagsplätze sind. Die Ankündigung ist sehr gut gemacht. Ihr werdet also das Concert à 3 Clavecins spielen?"

20) S. I S. 615 ff.

21) Joh. Mich. Demmler starb 1784 als Organist an der Domkirche zu Augsburg und stand als tüchtiger Klavier- und Violinspieler in Ansehen. Wolfgang empfahl ihn angelegentlich als man später in Salzburg einen Organisten suchte (18. Dec. 1778).

22) Leop. Mozart hatte seinen Sohn erinnert, er möge für einen Artikel in den Augsburger Zeitungen sorgen, das würde in Salzburg „Jemanden viel Galle machen"; er hatte ihn deshalb an Hrn. Christoph von

Die Einnahme war nicht glänzend[23] und Wolfgang hatte nicht Ursache zu widerrufen was er seinem Vater im Aerger über das Benehmen der Patricier geschrieben hatte (16. Oct. 1777): „Das kann ich sagen, wenn nicht ein so braver Herr Vetter und Base und so liebes Bäsle da wäre, so reuete es mich so viel als ich Haare im Kopf habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas schreiben; das spare ich mir aber auf morgen, dann man muß ganz aufgeheitert seyn, wenn man sie recht loben will wie sie es verdient. — Den 17ten in der Frühe schreibe und betheure ich daß unser Bäsle schön, vernünftig, lieb, geschickt und lustig ist; und das macht weil sie brav unter die Leute gekommen ist, sie war auch einige Zeit zu München. Das ist wahr, wir zwey taugen recht zusammen, denn sie ist auch ein bischen schlimm[24]; wir foppen die Leute mit einan-

---

Zabuesnig gewiesen, der das schöne Gedicht auf Wolfgang gemacht hatte (I S. 146 ff.). Von dem mochte denn wohl der „unvergleichliche Artikel in der Maschenbauerischen Zeitung n. 213" sein, von dem Leop. Mozart seinem Sohn ganz erfreuet berichtet.

23) „Das Concert" schreibt Wolfgang (24. Oct. 1777) „hat 90 fl. getragen, ohne Abzug der Unkösten. Wir haben also nun mit die 2 Ducaten auf der Stube 100 fl. eingenommen. Die Unkösten vom Concerte haben nicht mehr als 16 fl. 30 Xr. gemacht. Den Saal hatte ich frey, und von der Musik, glaube ich, werden halt Viele umsonst gegangen seyn. Wir haben nun in Allem 26 oder 27 fl. verloren, das geht noch an."

24) Schlimm wurde Wolfgang gern genannt. Mad. Duschek hatte auf die Nachricht daß er Salzburg verlassen habe geschrieben „daß ihr dieser Verdruß von Salzburg ebenfalls berichtet worden, daß er und sie den empfindsamsten Antheil nehmen; der nun noch schlimmere Wolfgang möge nur grade oder über die Queere nach Prag kommen, so werde er allezeit mit dem freundschaftlichsten Herzen empfangen werden"; so berichtet der Vater (28. Sept. 1777). Bei seiner Neigung sich über die Leute aufzuhalten und bei dem Ton, welchen er häufig in seinen Späßen anschlug, läßt sich ungefähr denken, was man unter schlimm verstand.

der daß es lustig ist.“ Gegen ein hingeworfenes Wort des Vaters nimmt er sie eifrig in Schutz (24. Oct. 1777): „Mein lieb Bäsle, welches sich beiderseits empfiehlt, ist nichts weniger als ein Pfaffenschnitzl[25]. Gestern hat sie sich mir zu Gefallen französisch angezogen; da ist sie um 5 p. Cento schöner.“ Er schenkte ihr sein Portrait[26] und sie mußte ihm versprechen sich für ihn in französischer Tracht zeichnen zu lassen[27]; damit noch nicht zufrieden bittet er seinen Vater, er möge ihr von den vielen Bijouterien, die von den früheren Reisen her bei ihnen aufbewahrt wurden, etwas zum Andenken schicken[28]. Es gab daher nach dem fröhlichen Zusammen-

25) Zum Beweis dient eine Geschichte, wie sie in einer lustigen Gesellschaft im Gastzimmer den Pater Emilianus „einen hoffärtigen Esel und einfältigen Witzling“, der glaubte seinen Spaß mit ihr treiben zu können, nach Herzenslust foppte; und wie sie dann, als er „rauschig“ einen Canon anstimmte, sotto voce ziemlich freie Texteswortezu seiner Verhöhnung improvisirten; „dann lachten wir wieder eine halbe Stunde.“

26) Das kleine, etwas beschädigte Medaillon liegt vor mir. Es zeigt Mozart im rothen Frack mit einfacher Frisur; das sehr jugendliche Gesicht mit den klugen Augen hat einen munteren und offenen Ausdruck. Wenn man dieses Portrait mit dem Bilde Leop. Mozarts vor der Violinschule vergleicht, so wird es begreiflich, daß die alten Bekannten desselben eine Aehnlichkeit zwischen Vater und Sohn bemerkten, die in späteren Portraits nicht zu finden ist (I S. 24).

27) Das Bild langte im Februar 1778 in Salzburg an, nicht zur Zufriedenheit des Vaters, der seinem Bruder die unnütze Ausgabe gern erspart gesehen hätte, und befindet sich jetzt dort im Archiv des Mozarteums. Es ist eine Bleistiftzeichnung, die von keinem großen Meister herrührt. Sie zeigt das gutmüthige und lustige Gesicht des Bäsle, das etwas derbe Formen hat und ohne schön zu sein doch recht angenehm aussieht. Uebrigens trägt sie die gestickte Riegelhaube, die ihr gut steht, und keine Frisur; ein kleines schwarzes Tuch ist um den Hals geschlagen; näher ist die Tracht nicht charakterisirt.

28) „Meine Mama und ich“ schreibt er (4. Nov. 1777) „bitten den Papa recht schön, Sie möchten doch die Güte haben und unserer lieben Base ein Angedenken schicken; denn wir haben alle zwey bedauert daß

sein einen sehr traurigen und betrübten Abschied, von dem auch Stein nebst dem erstaunlichsten Lob über Wolfgangs Leistungen dem Vater berichtete. Das gab diesem Veranlassung bei dem nächsten Pölzlschießen „den traurigen Abschied in den zwey in Thränen zerfließenden Personen des Wolfgang und des Bäsle“ auf der Scheibe erscheinen zu lassen. „Die Scheibe war allerliebst“, meldet er (17. Nov. 1777). „Eine Augsburgerin stand rechter Hand und präsentirte einem jungen Menschen, der Stiefl anhatte und reisefertig war, einen Reisebusch, in der anderen Hand hatte sie ein erstaunlich auf dem Boden nachschleppendes Leinlach, womit sie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, that das nämliche und hielt in der anderen Hand seinen Hut. Oben stand geschrieben:

Adieu mein Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter!
Ich wünsch zur Reise Glück, Gesundheit, gutes Wetter:
Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht;
Das ists, was beyderseits den Abschied traurig macht.
Verhaßtes Schicksaal! — — ach! ich sah sie kaum erscheinen;
So sind sie wieder weg! — wer sollte nun nicht weinen?“[29]

Wenn er so in bester Laune an den kleinen Abenteuern des Sohnes Theil nahm, so legt der folgende Brief, welchen er zu dessen Namenstag (31. Oct.) schrieb, von seiner ernsten Sorge für ihn ein schönes Zeugniß ab.

„Ich soll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünschen. Aber was kann ich Dir itzt wünschen, was ich Dir nicht

---

wir nichts bey uns haben, aber versprochen dem Papa zu schreiben daß er ihr was schickt. Aber zweierley: im Namen der Mama so ein Doppelbüchel wie die Mama eins hat, und im Namen meiner eine Galanterie, eine Dose, oder Zahnstocherbüchsl ꝛc. oder was es ist, wenn es nur schön ist; denn sie verdient es.“

29) Mozart unterhielt nachher mit seinem Bäsle einen Briefwechsel, von dem in Beilage XI nähere Nachricht gegeben ist.

immer wünsche? — — Ich wünsche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Orten begleite, die Dich niemals verlassen wolle, und niemals verlassen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholischen Christen auszuüben beflissen bist. Du kennst mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger; allein Deinem Vater wirst Du wohl eine Bitte nicht abschlagen. Diese ist, daß Du für Deine Seele so besorgt seyn wollest, daß Du Deinem Vater keine Beängstigung in seiner Todesstunde verursachst, damit er in jenem schweren Augenblicke sich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachlässigt. Lebe wohl! Lebe glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und schätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft sorgfältiger Vater

Leopold Mozart."

Die Antwort des Sohnes ist in dem Tone der Ehrerbietung gehalten, welche in so ernsten Angelegenheiten die Kinder den Eltern erwiesen. „Ich küsse dem Papa die Hand", schreibt er „und danke gehorsamst für den Glückwunsch zu meinem Namenstage. Lebe der Papa unbesorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe; er wird seine Diener niemalen verlassen. Wenn es nach seinem Willen geht, so geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muß glücklich und zufrieden seyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißigen, Ihrem Befehle und Rathe, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueste nachzuleben."

Am 26. October reiste Wolfgang mit seiner Mutter von Augsburg über Donauwörth, Nördlingen nach Hohenalt-

heim, wo sich der Fürst von Wallerstein[30] damals aufhielt. Die Musik wurde an diesem kleinen Hofe mit Vorliebe gepflegt; nicht allein einzelne Virtuosen — Janitsch als Violinist, Reicha als Violoncellist, Perwein als Oboist genossen eines bedeutenden Rufs — befanden sich dort, sondern das ganze Orchester zeichnete sich durch nuancirten Vortrag aus. Der Director desselben Rosetti hatte, wie Schubart versichert (Aesthetik S. 169), die feinsten und fast unmerklichsten Abstufungen des Tons oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt. Der Fürst war damals in melancholischer Stimmung und konnte keine Musik hören; sie mußten aber wegen eines Katarrhs der Mutter sich mehrere Tage dort aufhalten. Dem Vater war berichtet worden, Wolfgang habe den Spaßmacher gemacht, sei auf der Violine spielend herumgetanzt, und als ein lustiger aufgeräumter närrischer Mensch dort bekannt, was denn für Beecké[31] die willkommene Veranlassung gewesen sei seine Verdienste als Künstler herabzusetzen. Das stellte aber Wolfgang entschieden in Abrede,

---

30) Man kennt seine Charakteristik in Langs Memoiren I S. 56 ff.

31) Ignaz von Beecké war Hauptmann in einem würtembergischen Dragonerregiment, sowie Kammerherr, Intendant und Musikdirektor am Fürstlich Oetting-Wallersteinschen Hofe. Als ausgezeichneter Klavierspieler und fruchtbarer Componist in den verschiedensten Gattungen der Vocal- und Instrumentalmusik konnte er damals wohl mitunter als ein Rival Mozarts gelten und dessen Vater trauete ihm nicht immer die freundlichsten Gesinnungen gegen Wolfgang zu (S. 66). Seine Stellung in Wallerstein scheint ihm zu Reisen viele Zeit gegeben zu haben, er hielt sich öfter in Mainz und in Wien auf; im Jahr 1790 spielte er mit Mozart, der ihn den Papa der Klavierspieler zu nennen pflegte, ein vierhändiges Concert. Sein Briefwechsel mit Dalberg aus den Jahren 1782—1785, der in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt wird, zeigt ihn als einen gebildeten Mann von munterem, lebhaftem Sinn. Er starb in Wallerstein 1802.

er sei „an der Offizier-Tafel mit einer rechten auctorité da gesessen und habe mit keinem Menschen ein Wort geredet; auch bei Beecké sei er ganz serios gewesen.“ Dieser hatte ihn freundlich aufgenommen, ihm für den Fall daß er nach Paris gehen würde Rath und Unterweisung gegeben, und ließ sich von ihm vorspielen. Auch über Wien hatten sie sich unterhalten und daß Kaiser Joseph ein Kenner des Satzes, aber nicht eigentlich Liebhaber der Musik sei, daher ihm Beecké Fugen und dergleichen Sachen vorgespielt habe. Sie theilten sich auch die Erfahrung mit, daß sie beide leicht Kopfweh von der Musik bekämen, Beecké bei guter, Mozart bei schlechter.

4.

Am 30. October trafen die Reisenden in Mannheim ein. Der Aufenthalt daselbst dauerte länger als beabsichtigt war, und obwohl die günstigen Aussichten, welche sich anfangs eröffneten, nicht in Erfüllung gingen, bildeten die in Mannheim verlebten Monate für Wolfgangs musikalische Ausbildung wie für sein Gemüthsleben eine entscheidende Epoche.

Churfürst Karl Theodor[1] hatte in seiner Jugend Schulstudien nach jesuitischem Zuschnitt gemacht, die Universitäten Leyden und Löwen besucht und Sinn für wissenschaftliche Beschäftigung, für Poesie, Kunst und Musik gezeigt, die letzte übte er selbst aus[2]. Der verschwenderische Glanz, welcher seine ganze Hofhaltung auszeichnete und in den Parkanlagen von Schwetzingen, wo er ein pfälzisches Versailles schuf, das die begeisterten Zeitgenossen als ein Paradies der

1) Karl Theodor, geb. 1724, trat im Jahr 1743 die Regierung als Churfürst von der Pfalz an und starb 1799 als Churfürst von Bayern.

2) Vgl. I S. 543.

Cultur priesen, seinen Höhepunkt hatte, fiel zum Theil auch auf Wissenschaft und Künste.

Die im Jahr 1763 gestiftete pfälzische Akademie der Wissenschaften beförderte historische und naturwissenschaftliche Forschungen; Gemälde- und Kupferstichsammlungen, so wie der Antikensaal mit einer Auswahl erlesener Gipsabgüsse[3] sollten in Verbindung mit einer Akademie die bildende Kunst heben; durch die im Jahr 1775 vom Churfürsten bestätigte deutsche Gesellschaft in Mannheim wollte man sich an dem regen Aufschwung der deutschen Litteratur bethätigen[4]. Klopstocks Anwesenheit in diesem Jahr war nicht ohne Einfluß geblieben; man suchte, nicht zufrieden mit den Schriftstellern, welche die neu erwachende Theilnahme für deutsche Litteratur in Mannheim erweckt hatte[5], Männer von anerkanntem Ruf zu gewinnen, namentlich Lessing[6] und Wieland[7], obwohl ohne Erfolg. Erhöht wurde dieser Eifer durch den Plan an der Stelle des früher üblichen französischen Schauspiels ein deutsches zu gründen; das Nationaltheater wurde gebauet[8], man hoffte in Lessing den ersten dramatischen Dichter, und in Eckhoff den ersten Schauspieler für die Leitung desselben zu gewinnen[9], und da dieses mißlang wurde wenigstens durch

3) Goethe Wahrheit und Dichtung B. 11 z. E. (Werke XVIII S. 48 ff.) Schubart Selbstbiogr. 14 I S. 200 f.

4) Häusser Geschichte der rhein. Pfalz II S. 943 ff.

5) Ich nenne u. A. nur Gemmingen, Klein, Dalberg, Maler Müller, von denen die meisten uns als Mozarts Bekannte begegnen werden.

6) Guhrauer Lessing II, 2 S. 286 ff.

7) Vgl. Wielands Briefe an Merck (bei Wagner I S. 105 ff. II S. 104).

8) Eine Beschreibung giebt Müller Abschied von der Bühne S. 204 f.

9) Müller, der im December 1776 in Mannheim war, berichtet (Abschied von der Bühne S. 207 ff.) nach den eigenen Aeußerungen des

das Engagement Marchands eine der besseren Schauspielergesellschaften gewonnen[10].

Unstreitig war aber die Musik das Gebiet, in welchem Mannheim, „das Paradies der Tonkünstler"[11], den ersten Rang nicht erst zu erobern brauchte[12]. Auch hier machte sich das vaterländische Interesse geltend; anstatt der italiänischen großen Opern, denen sich Uebersetzungen komischer Opern angeschlossen, die man jetzt auch schon aus Frankreich borgte, wollte man originale deutsche Opern haben[13]. Professor

Churfürsten und des Ministers v. Hompesch, wie voll man damals in Mannheim von diesen Aussichten war. Es ist bekannt daß, nachdem Lessing zu Anfang 1777 dort gewesen war, die Sache sich zerschlug, nicht zur Ehre des pfälzischen Hofes; Eckhof, der 1775 in Gotha eine ehrenvolle Stellung gefunden hatte, wollte diese nicht verlassen.

10) Devrient Geschichte der deutschen Schauspielkunst II S. 303 ff.

11) So nennt es F. H. Jacobi (Briefe I S. 273). Wieland schreibt an Merck (Wagner II S. 116): „Nach Mannheim muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Musik ersättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?"

12) Lord Fordice erklärte, wie Schubart (Aesthetik S. 131) erzählt, preußische Taktik und Mannheimer Musik setzten die Deutschen über alle Völker hinweg.

13) Der Churfürst sagte nach Müllers (Abschied von der Bühne S. 212 f.) Bericht: „Sie wollten von nun an kein ausländisches Spektakel mehr an Ihrem Hofe halten. Sie hätten daher den Entschluß gefaßt auch auf ihrem Operntheater große deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte vorstellen zu lassen und würden damit den 5 Jänner den Anfang machen. Sie hätten Günther von Schwarzburg durch Holzbauern in Musik setzen lassen und wären von der Frankfurther Kaufmannschaft bereits angegangen, da die Geschichte dieses Singspiels für ihre Stadt interessant wäre, gegen Erlegung von 2000 fl. bei der ersten Vorstellung sich der zweyten und dritten Etage im Opernhause bedienen zu dürfen. Sie hätten ihnen aber sagen lassen, sie möchten nur kommen, denn die Oper würde unentgeltlich gegeben." In diesem Sinne heißt es auch in einem Bericht aus Mannheim im Berliner litterarischen Wochenblatt 1776

Klein[14] hatte die Oper Günther von Schwarzburg geschrieben, an der man freilich gar vieles auszusetzen fand[15], allein die Mängel des Textes wurden durch die Musik des alten Kapellmeisters Holzbauer[16] verdeckt, von der man nicht bloß im Allgemeinen rühmte daß sie vortrefflich gerathen

---

z. E. (bei Guhrauer Lessing II, 2 S. 290): „Der Kapellmeister Holzbauer ist wie es heißt mit der Composition einer von Hrn. Prof. Klein verfertigten deutschen Oper fertig. Eine deutsche Oper, aus der deutschen Geschichte, von einem deutschen Dichter! deutsche Composition und auf dem besten deutschen Theater aufgeführt! Wer sollte sich nicht über diese heilsame Revolution des Geschmacks freuen!"

14) Anton Klein, geb. 1744 zu Molsheim, früher Jesuit, entwickelte später in Mannheim als dramatischer Dichter und Dramaturg sowie durch historische Schriften eine große litterarische Thätigkeit, in welcher er beharrlich eine nationale Tendenz verfolgte. Er starb 1810 als Freiherr und Geheimerath in Mannheim.

15) „In Mannheim höre ich" schreibt Wieland an Merck (Wagner I S. 100) „ist großer Lärm mit des Exjesuiten Kleins sogenannter Oper Günther von Schwarzburg. So monströs das Ding ist, so fürcht ich doch die Mannheimer möchtens mir für Neid und Mißgunst aufnehmen, wenn der Merkur davon spräche, wie sichs gebührt."

16) Ignaz Holzbauer, geb. 1711 in Wien, sollte die Rechte studiren, gab sich aber der Musik hin und bildete sich selbst nach dem Gradus ad Parnassum von Fux. Er war anfangs Musikdirector bei Graf Rottal in Mähren in Wien, hielt sich auf wiederholten Reisen mit seiner Frau längere Zeit in Italien auf, wurde 1750 Kapellmeister in Stuttgart und 1752 in Mannheim, von wo aus er noch mehrere Reisen nach Italien unternahm um dort seine Opern aufzuführen; in den späteren Jahren war er besonders mit Compositionen für die Kirche und das Orchester und dem Unterricht beschäftigt. Er war ein gebildeter und kenntnißreicher Mann, dessen „inhaltschwere Gespräche über die Tonkunst" Schubart (Selbstbiogr. 14 I S. 213) rühmt, und Heinse (Briefe von Gleim und Heinse I S. 324) nennt ihn die lebendige Chronik der Musik des Jahrhunderts. Er starb 1783 in Mannheim. Eine Selbstbiographie von ihm findet sich in der musikalischen Correspondenz Speier 1790 S. 107 ff. mit einem Nachtrag S. 132 ff.

sei, sondern daß weder der französische noch der italiänische Geschmack darin herrsche, Holzbauer vielmehr „wahre deutsche originelle Gedanken darin angebracht habe"[17]. Im großen Operntheater[18] wurde diese Oper mit Ballets und allem Glanz scenischer Ausstattung, den man nur an italiänische Opern verwendet zu sehen gewohnt war, im Carneval 1777 aufgeführt. Mozart, der sie gleich nach seiner Ankunft in Mannheim sah[19], berichtete seinem Vater (16. Nov. 1777): „Die Musik von Holzbauer ist sehr schön; die Poesie ist nicht werth einer solchen Musik. Am meisten wundert mich daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch soviel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist"[20].

---

17) So äußerte sich der Minister v. Hompesch gegen Müller (Abschied von der Bühne S. 208 f.). Schubart, der die Oper näher charakterisirt, bezeichnet als Holzbauers musikalische Eigenthümlichkeit „Deutschheit mit welscher Anmuth colorirt" (Aesthetik S. 131).

18) Müller (a. a. O. S. 213 f.) beschreibt dasselbe als groß und prächtig. Burney hatte man gesagt, daß die Kosten der Beleuchtung des Hauses jeden Abend 480 fl. ausmachten und daß eine neue Oper in Scene zu setzen 48000 fl. aufgewendet würden (Reise II S. 72). Da der Zutritt unentgeltlich war, so brachten diese Opern nie eine Einnahme.

19) Die Mutter schreibt ihrem Mann (8. Nov. 1777): „Den zweyten Tag ist die große deutsche Opera betitelt Günther von Schwarzburg aufgefürth worden, welche sehr schön ist und eine unvergleichliche Music hat, ist auch ein wunderschönes Ballet dabey gewesen."

20) Seine Kritik der Darstellung lautet so: „Die Prima Donna war die Mad. Elisabetha Wendling, nicht die Fluttraversisten Frau sondern des Geigers; sie ist immer kränklich und zudem war auch die Oper nicht für sie sondern für eine gewisse Danzi geschrieben, die jetzt in England ist; folglich nicht für ihre Stimme sondern zu hoch. Herr Raaff hat unter 4 Arien und etwa beiläufig 450 Täct einmal so gesungen daß man gemerkt hat, daß seine Stimme die stärkste Ursache ist, warum er so schlecht singt. Wer ihn eine Arie anfangen höret und nicht in demselben Augenblicke denkt, daß Raaff der alte vormals so berühmte Tenorist singt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es ist halt doch gewiß; ich habe

Auch Wielands von Schweizer componirte Alceste wurde auf die Bühne gebracht und beide aufgefordert eine neue Oper für Mannheim zu schreiben; als Mozart dort anlangte war man bereits mit den Vorbereitungen für die Rosamunde beschäftigt, zu welcher sowohl der Componist als der Dichter selbst erwartet wurde.

Die ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen der Mannheimer Oper waren, Dank der trefflichen Gesangschule Holzbauers, fast nur Deutsche[21]. Unter diesen erregte Dorothea Wendling[22] „die deutsche Melpomene der golde-

es bey mir selbst bedenkt: wenn ich jetzt nicht wüßte daß dies der Raaff ist, so würde ich mich zusammenbiegen vor Lachen, so aber — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und schmutze. Er war auch sein Lebtag, wie man mir hier selbst gesagt hat, kein Acteur; man mußte ihn nur hören und nicht sehen; er hat auch gar keine gute Person nicht. In der Oper mußte er sterben, und das singend, in einer langen langsamen Arie, und da starb er mit lachendem Munde und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Flut. Wendling im Orchestre; ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte daß es unnatürlich seye so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm: Haben Sie nur eine kleine Gedult, jetzt wird er bald hin seyn, denn ich höre es. Ich auch, sagte er und lachte. Die zweite Sängerin, eine gewisse Mlle Straßerin, singt sehr gut und ist eine treffliche Actrice. Hier ist eine teutsche Nationalschaubühne, die immer bleibt, wie zu München. Teutsche Singspiele giebt man bisweilen, aber die Singer und Singerinnen sind elend." Mit dem Urtheil über Raaff stimmt auch die Mutter überein, indem sie schreibt (14. Nov. 1777): „Raaff ist ein guter ehrlicher Mann, der sonst weiter nichts machen kann; man kennt, daß er ein braver Sänger gewesen ist, nunmehro aber einbacket."

21) In dem gleich zu erwähnenden Verzeichniß vom Jahr 1756 finden wir noch eine Reihe italiänischer Sänger aufgeführt, welche im Jahr 1767 nicht mehr fungiren.

22) Dorothea Spurni war geboren in Stuttgart 1737 und erhielt den ersten Unterricht von ihrem Vater, einem Hofmusiker. Im Jahre 1752 kam sie nach Mannheim und wurde als Hoffängerin engagirt; nach-

nen Zeit zu Mannheim" wie Heinse (Schriften III S. 221) sagt, die allgemeine Bewunderung durch technisch vollendeten und seelenvollen Gesang [23], welche durch ihre Schönheit[24] und ihr treffliches Spiel[25] gehoben wurde. Weniger

dem sie 1758 in Holzbauers Nitetti aufgetreten war, wurde sie die erklärte Prima Donna. Daß Jomelli von seiner Oper Cajo Fabrizio ursprünglich nur die große Partie der Giunia für Dor. Wendling geschrieben habe, wie Heinse (Schriften III S. 290) erzählt, beruht wohl auf Irrthum oder Verwechslung, da diese Oper bereits 1750 in Mannheim aufgeführt wurde. Schon im Jahr 1756 hatte sie den Flötisten Joh. Bapt. Wendling geheirathet; sie wurde mit ihm 1778 nach München versetzt, und lebte dort, nachdem er 1800 gestorben, als geschätzte Gesanglehrerin bis zu ihrem Tode im Jahr 1809.

23) Wieland schreibt aus Mannheim (24. Dec. 1777) an Sophie La Roche (S. 191): „Die Bekanntschaft mit Mad. Wendling, die meine Rosemund sein wird, und die Stunde, worin sie mir ihre Rolle zum erstenmal vorsang und voragirte, gehört unter das Angenehmste meines Lebens. Ihre Art zu singen übertrifft alles, was ich jemals, selbst von der berühmten Mara, gehört habe. Dies allein ist wahrer Gesang — Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton lebendiger Ausdruck des reinsten, innigsten Gefühls; der ganze Gesang eine fortwallende Schönheitslinie. Kurz ich könnte Stundenlang von dem herrlichen Weibe schwatzen und würde es nicht müde. Sie müssen sie hören, liebe Sophie! für eine Empfindsamkeit wie die Ihrige wirds ein wahres Fest sein." Kritischer äußert sich Schubart (Aesthetik S. 144): „Sie hat sich als eine unserer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im französischen, welschen und deutschen Spiele, doch im komischen Fache weit mehr als im tragischen Sinn, fing früh an zu schettern — was im ernsten Vortrag die widrigste Wirkung macht."

24) „In der Comödie" schreibt Heinse an Jacobi im Juli 1780 (Briefe von Gleim und Heinse I S. 324) „habe ich die Dorothea Wendelin mit ihrer Tochter gesehen, deren Stimme Seelenklang mir das Glück leider nicht vergönnt hat. Sie hat viel von dem in ihrem Gesicht, was ich bei den vortrefflichsten ihres Geschlechtes schon empfunden habe; das anschmiegende, feuchte, gluthstillende von Weibesliebe und dabei das schnelle, leicht bewegliche der Leidenschaft."

25) „Ein Aerger erwartet Dich", meldet Jacobi Wieland (29. Oct.

bedeutend, aber immer doch eine sehr achtbare Sängerin war die Schwiegerin Elisabeth Auguste Wendling[26]; eine Sängerin vom ersten Rang sowohl durch die Schönheit und den Umfang der Stimme als die allen Anforderungen der Kunst entsprechende Ausbildung derselben war aber Francisca Danzi[27], welche zu der Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim auf Urlaub in London war[28].

1777 I S. 279) „nämlich das Spiel der Sänger und Sängerinnen, die einzige Wendling ausgenommen."

26) Sie war 1755 geboren und starb in München, wohin sie 1778 mit ihrem Mann dem Violinspieler Franz Anton Wendling versetzt wurde, im Jahr 1794.

27) Francisca Danzi, die Tochter des Violoncellisten Innocenz Danzi, war 1756 in Mannheim geboren, und zeichnete sich früh als eine bedeutende Sängerin aus. Burney, der sie im Jahr 1772 hörte, als sie kaum die Bühne betreten hatte, rühmt sie (Reise II S. 71) als ein „deutsches Frauenzimmer, deren Stimme und Singart brillant sind; sie hat dabei einen artigen Wuchs, einen guten Triller und einen Vortrag, der so wahr italiänisch ist, als ob sie ihr ganzes Leben in Italien zugebracht hätte." Schubart (Aesthetik S. 143) preist ihre Höhe, indem sie das dreigestrichene a mit Klarheit und Deutlichkeit angebe, und ihre Fertigkeit in den schwierigsten Coloraturen; nur sei in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug, auch scheine sie mehr glänzen als das Herz treffen zu wollen; ähnlich urtheilt Busby (Gesch. der Musik II S. 404). Sie heirathete 1778 den berühmten Oboisten Ludw. Aug. Le Brun, mit welchem sie wiederholte Kunstreisen machte, die beiden großen Ruhm brachten, und starb 1791 in Berlin, wohin sie mit ihrem Mann auf Urlaub gegangen, ein Jahr nachdem Le Brun dort gestorben war.

28) Im höchsten Unmuth schreibt Wieland an Merck (Wagner I S. 108): „Stellen Sie sich einmal vor, — daß sie ihrer besten Actrice, einem Engel an Jugendreiz und Stimme, Urlaub auf ein Jahr gegeben haben nach Paris und London zu wallfahrten, — und daß sie nun keine Rosemunde haben und daß mein Stücklein, das vermittelst der holden Nymphe Danzi den allergewaltigsten Effect hätte machen sollen, können und müssen, nun aus Mangel einer Actrice die wie eine Rosemunde aussieht, und wie eine Rosemunde singt, vor die Hunde gehen wird."

Den Glanz dieser jugendlichen Sängerin überstrahlte indeß noch der europäische Ruhm des bereits alternden Tenoristen Anton Raaff[29]. Er war 1714 in dem Dorf Gelsdorf in Jülich geboren, studirte bei den Jesuiten in Köln und wurde Secretär des Oberhofmarschalls v. Gudenau. Seine schöne Stimme, die Leichtigkeit mit welcher er nach dem Gehör sang, veranlaßte ihn für sich allein nicht ohne Anstrengung die Noten zu lernen. Churfürst Clemens August, der ihn 1736 singen hörte, ließ ihn eine Partie in einem Oratorium einstudiren[30] und nahm ihn mit nach München, wo er auf Ferrandinis (I S. 219) Aufforderung in einer Oper auftrat. Dies wurde die Veranlassung daß er sich zu Bernacchi nach Bologna begab, aus dessen strenger Schule, die er gewissenhaft durchgemacht hatte, er als einer der ersten Tenoristen seines Jahrhunderts hervorging. Er sang 1738 in Florenz bei der Vermählung der Maria Theresia, kehrte 1742 aus Italien nach Köln zurück und sang an verschiedenen deutschen Höfen, 1749 in Wien in Metastasios und Jomellis Didone[31]. Nach einem kurzen Aufenthalt in Italien ging er 1752 auf drei Jahre unter glänzenden Bedingungen nach

---

29) Lebensabriß und Charakteristik von Raaff ist gegeben A. M. Z. XII S. 857 ff.

30) Es ist also nicht ganz richtig, wenn Heinse sagt (Schriften III S. 26): „So hat der Kurfürst Clemens von Bonn aus einem Bauerbuben den großen Raaff gebildet, zur Bewunderung auf den ersten Bühnen von Europa.“ Denn die tüchtige Schulbildung, welche Raaff genossen hatte, trug wesentlich zu seiner eigenthümlichen Bedeutung als Sänger bei.

31) Metastasio schreibt der Fürstin Belmonte (opp. post. I p. 359): Un Tedesco nominato Raff eccellentissimo cantore, ma freddissimo rappresentante, nel carattere di Iarba à cambiato a suo vantaggio natura con maraviglia universale.

Lissabon, und von da 1755 nach Madrid, wo er mit Farinelli, obgleich er unter dessen Direction stand, in steter Freundschaft lebte[32]. Im Jahr 1759 ging er mit ihm fort und wieder nach Neapel, wo Naumann 1767 mit ihm zusammentraf. Hier, wird erzählt, machte sein Gesang einen so tiefen Eindruck auf die Fürstin Belmonte-Pignatelli, daß sie dadurch von einer tiefen Melancholie geheilt wurde, in welche der Tod ihres Gemahls sie versetzt hatte. Als er 1770 wieder nach Deutschland kam und Karl Theodor ihn aufforderte in seine Dienste zu treten, erklärte der bescheidene Mann, er werde sich glücklich schätzen, wenn der Churfürst mit seinen geringen Ueberresten zufrieden sein wolle. Indeß berief man ihn noch im Jahr 1772 nach Stuttgart um in Jomellis glänzend ausgestattetem Fetonte zu singen[33], und in Günther von Schwarzburg gewann er neue Lorbeern. Seine Stimme war, wie auch Schubart (Aesthetik S. 137 f.) versichert, der schönste Tenor den man hören konnte, von der Tiefe des Basses bis in die Region der Althöhe alle Töne gleichmäßig, voll und rein. Mit einer vollkommenen Meisterschaft in der Kunst des Gesanges, welche sich auch in einer bewundernswürdigen Fertigkeit vom Blatt zu singen und in der Kunst zu variiren und zu cadenziren kund gab, vereinigte er einen gefühlvollen Vortrag daß „sein schönes Herz in seinem Gesange wiederzuhallen schien", und die einsichtigste Beurtheilung und ruhigste

32) Einige Züge der Freigebigkeit und Huld, welche ihm in Portugal und Spanien zu Theil wurde, theilt Reichardt mit (Berlin. musik. Zeitg. 1801 I S. 278).

33) „Es läßt sich nicht beschreiben" sagt ein Augenzeuge (A. M. Z. XXIII S. 660) „mit welchem Glanz der Mohrenkönig — der zu dieser Rolle von Mannheim verschriebene Tenorist Raaff — im Gefolge von 300 berittenen Mohren unter einem kriegerischen Marsch auf der Bühne aus weiter Ferne erschien."

Ueberlegung[34]. Diesen Vorzügen gesellte sich noch die reinste und deutlichste Aussprache zu, daß auch im größten Saale keine Silbe verloren ging. Als Mozart ihn zuerst hörte, machten die Schwächen des schon alten Mannes den Haupteindruck auf ihn; nachdem er ihn öfter gehört hatte, ließ er seiner Kunst mehr Gerechtigkeit widerfahren — er schrieb auch eine Arie für ihn —, doch war seine Weise zu singen ihm nicht einfach genug. In einem Brief aus Paris (12. Juni 1778) giebt er ausführlicher sein Urtheil ab, dem man ansieht daß er dem trefflichen Mann, den er liebte, nicht zu nahe treten und doch auch seine Ueberzeugung nicht verläugnen mag. In Mannheim, schreibt er seinem Vater, habe ihm Raaff nicht gefallen, weil er ihn dort auch nicht ordentlich gehört habe. „Hier endlich als er im Concert spirituel debutirte, sang er die Scene von Bach: Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritsache ist, und da habe ich ihn das erstemal singen gehört. Er hat mir gefallen — das ist in dieser Art zu singen, aber die Art an sich selbst, die Bernacchische Schule, die ist nicht nach meinem gusto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich lasse zu, daß er, als er jünger und in seinem Flor war, seinen Effect wird gemacht haben, daß er wird surprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir ists zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt ist, wenn er so kleine Sachen singt, so gewisse Andantino, wie er auch so gewisse Arien hat, da hat er so seine eigene Art. Jeder an seinem Ort. Ich stelle mir vor, daß seine Hauptforce war die bravura, welches man auch noch an ihm bemerket, so weit es sein Alter zuläßt, eine gute

34) „Raaff ist der reifste Sänger, den ich in meinem Leben gehört habe" sagt Schubart (Selbstbiographie 14 I S. 214). „Er beurtheilt sein Pensum mit dem Verstande und trägts dann mit dem Gefühl vor."

Brust und langer Athem — und dann diese Andantino. Seine Stimme ist schön und sehr angenehm. Wenn ich so die Augen zumache wenn ich ihn höre, so finde ich an ihm viel gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaffs Stimme noch angenehmer vorkommt. Meißner hat wie Sie wissen die üble Gewohnheit daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, (I S. 508) — — nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) aber doch besser als der Raaff. Was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raaff Meister, und dann seine gute und deutliche Aussprach, das ist schön, und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino oder kleine Canzonetti. Er hat hier teutsche Lieder gemacht, die sind recht herzig." Daß er auch auf der Bühne nur Sänger und als Schauspieler bei einem ansprechenden Aeußeren doch immer steif und hölzern war wurde von Allen zugestanden, und wir werden auch Mozart später, als er Idomeneo für ihn schrieb, sich darüber beklagen hören. Im Leben aber bewährte Raaff eine Ruhe und Gleichmäßigkeit der Stimmung, welche auf der Festigkeit eines ehrenwerthen Charakters und einer echten Frömmigkeit beruhete, die er von Jugend auf bewährt hat[35]. Sein Wandel war sittlich rein, und so war auch sein Urtheil

35) „Raaff ist auch in anderem Betracht ehrwürdig", sagt Schubart (Selbstbiographie 14 I S. 214) „denn er ist, was wenig Virtuosen sind — fromm." Er hatte in seiner Jugend in den geistlichen Stand treten wollen, und als er 1742 aus Italien im vollen Glanz eines gefeierten Virtuosen zurückkam, suchte er beim Churfürsten um ein Canonicat nach, was dieser abschlug, weil er glaubte Raaff erfülle seine Bestimmung als Sänger besser. In seinem Alter theilte er seine Zeit fast ausschließlich zwischen Religionsübungen und Lecture.

wo die Moralität in Frage kam so gut wie über seine Kunst ernst und streng. Mitunter polterte er wohl heraus, übrigens war er von Herzen gutmüthig und wohlwollend, ein treuer zuverlässiger Freund und mit eigener Aufopferung hülfreich und wohlthätig [36]. Kein Wunder daß ihm auch Mozart, nachdem er ihm nahe gekommen war, stets mit herzlicher Anhänglichkeit zugethan blieb [37].

Neben Raaff zeichnete auch sein Schüler Hartig [38] sich als Tenorist aus [39].

Nicht auf gleicher Höhe mit der Oper stand in Mannheim die Kirchenmusik [40]. Schubart (Selbstbiogr. 1 41 S. 214) klagt, daß man den Kirchenstil geringer Aufmerksamkeit wür-

---

36) Charakteristisch ist die Erzählung (A. M. Z. XII S. 876), wie ein ihm befreundeter Familienvater seine Unterstützung in einer großen, aber selbstverschuldeten Verlegenheit in Anspruch nahm. Raaff hielt ihm aufrichtig und ernst seinen Leichtsinn vor, dann verkaufte er unter der Hand seine Pretiosen und half mit dem Erlös jener Familie aus ihrer Noth.

37) Raaff lebte, nachdem er im Idomeneo 1781 zuletzt aufgetreten war, still und zurückgezogen im Verkehr mit wenigen Freunden in München und starb dort 1797.

38) Franz Hartig, geb. 1750, trat in Mainz, wo er die Rechte studirte, 1770 als Sänger in die Marchandsche Schauspielergesellschaft; auf Karl Theodors Veranlassung wurde er von Raaff ausgebildet und sodann als Opernsänger angestellt.

39) „Wir hatten dieser Tage den virtuoso Hartig hier" schreibt Jacobi an Wieland (8. Juni 1777 I S. 272) „Du solltest diesen Menschen singen hören! Das Recitativ aus der Alceste: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage — haben wir viermal executirt. Ich wünschte Dir die Freude nur dieses Recitativ von diesem Sänger singen zu hören."

40) Daß sie auswärts kaum geringeren Ruhm genoß als die Oper sieht man aus Wielands Eifer in Mannheim zeitig genug zur Christmette einzutreffen. „Denn ich wollte lieber ein Paar Finger als die Christmette in der Hofkirche zu Mannheim verlieren"; schreibt er an Merck (Wag-

dige, die alten Messen verschmähe und neue einführe, die im weichsten und winzigsten Opernstil hingetändelt seien. Auch Holzbauers Compositionen für die Kirche findet er nicht so gelungen als seine dramatischen. „Seine Fugen und Allabreven jagen so furchtsam durcheinander und die Harmonie in denselben ist so dünne, daß man wohl sieht, Holzbauer habe den Contrapunct nicht tief genug studirt" (Aesthetik S. 132). Mozarts Urtheil lautete anders. Er hörte eine Messe von Holzbauer, „die schon 26 Jahre alt ist und aber recht gut ist" wie er seinem Vater schreibt (4. Nov. 1777). „Er schreibt sehr gut, einen guten Kirchenstil, einen guten Satz der Vocalstimmen und Instrumenten." Dennoch war er mit der Kirchenmusik im Allgemeinen keineswegs zufrieden und getrauete sich nicht, wie er in demselben Briefe schreibt, eine von seinen Messen dort zu produciren. „Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch Alles kurz seyn. — Wegen dem Kirchenstil? — Nichts weniger, sondern weil man hier jetzt bey den dermaligen Umständen hauptsächlich für die Istromenti schreiben muß, weil man sich nichts Schlechteres gedenken kann, als die hiesigen Vocalstimmen. Sechs Soprani, sechs Alti, sechs Tenori und sechs Bassi zu zwanzig Violini und zwölf Bassi verhält sich just wie 0 zu 1; nicht wahr Hr. Bullinger? Dieß kommt daher, die Welschen sind hier jetzt miserabel angeschrieben. Sie haben nur zwey Castraten hier, und diese sind schon alt. Man läßt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die sie haben, sind elendig, und die Tenori und Bassi wie bey uns die Todtensinger." Noch schlechter war es mit der Orgel be-

---

ner II S. 118) „das ist für mich eine Fête, die über alle Fêten und Opern geht."

stellt, und über die beiden Hoforganisten gießt er die volle Schale seines Spottes[41] aus.

Vor allen aber war es die Instrumentalmusik, durch welche Mannheim sich auszeichnete, und das dortige Orchester galt nach dem einstimmigen Urtheil für das erste in Europa. Es war zahlreicher und vollständiger besetzt, namentlich in den Blasinstrumenten als sonst damals gebräuchlich war[42]; Mozart lernte hier zuerst die Clarinetten als Orchesterinstrument

41) „Zwey Organisten haben sie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigenst nach Mannheim zu reisen. Ich habe Gelegenheit gehabt, sie recht zu hören; denn hier ist es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dort allezeit spielen. Das erste Mal habe ich den zweyten gehört, und das anderte Mal den ersten. Ich schätze aber nach meiner Meynung den zweyten noch mehr als den ersten; denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich, wer ist der, welcher die Orgl schlägt? Unser zweyter Organist. Er schlägt miserable. Wie ich den Andern hörte, wer ist denn der? — Unser erster. Der schlagte noch miserabler. Ich glaube, wenn man sie zusammenstöße, so würde noch was Schlechteres heraus kommen. Es ist zum Todtlachen, diesen Herren zuzusehen. Der zweyte ist bey der Orgl wie das Kind beym Dreck; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der erste hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgl hingestanden und habe ihm zugesehen, in der Absicht, ihm Etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey jeder Note in alle Höhe auf. Was aber seine Force ist, ist, daß er sechsstimmig spielt, meistentheils aber quintstimmig und octavstimmig; er läßt auch oft für Spaaß die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er ist völlig Herr über seine Orgl."

42) Eine Uebersicht der Mannheimer Kapelle aus dem Jahr 1756 findet sich in Marpurgs kritischen Beiträgen II S. 567 ff., aus dem Jahr 1767 in Hillers wöchentl. Nachrichten II S. 167 ff., wo die Clarinettisten sich finden, die dort noch fehlten. Mozart schreibt seinem Vater (4. Nov. 1777): „Das Orchester ist sehr gut und stark; auf jeder Seite zehn bis eilf Violin, vier Bratschen, zwey Oboe, zwey Flauti und zwey Clarinetti, zwey Corni, vier Violoncelli, vier Fagotti, vier Contrabassi und Trompetten und Pauken." Für die starken Trompetenchöre waren im Opernsaal auch hier (I S. 262) zwei Tribunen gebaut.

kennen[43]. Burney wußte nur einen Mangel zu bemerken, der damals aber in allen Orchestern hervortrat und auch heute nicht leicht zu beseitigen ist, die nicht immer ganz reine Intonation der Blasinstrumente[44]. Uebrigens war es nicht allein die Kraft eines wohlbesetzten, die Sicherheit und Gleichmäßigkeit eines tüchtigen Orchesters, welche man lobte, sondern ein fein schattirter Vortrag, wie man ihn früher nicht kannte[45]. Man verstand es Piano und Forte in den verschie-

43) „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!" schreibt Wolfgang seinem Vater von Mannheim (3. Dec. 1778). „Sie glauben nicht was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effect macht." Seitdem gebrauchte er sie, wenn es die Umstände zuließen, mit Vorliebe und hat durch die Art, wie er die vielseitigen Vorzüge dieses Instruments ausgebeutet hat, demselben seine Stelle im Orchester fest angewiesen. — Ursprünglich wurde die Clarinette, wie der Name (Clarinetto Diminutiv von Clarino) zeigt, der Trompete nahegestellt, wie denn auch das kunstmäßige Clarinblasen den hohen Tonlagen der Trompete einen der Clarinette verwandten Klang abzugewinnen verstand. Sie wurde daher meist bei Militair- oder Harmoniemusik verwendet, im großen Orchester erst später; auch dann selten und, wo sie nicht etwa einmal als Soloinstrument auftritt, meist nur zur Verstärkung der Blasinstrumente als Masse. In älteren Partituren, zum Theil auch in den Mozartschen, kann man noch wahrnehmen, wie sich die Clarinetten nicht selten, den Flöten und Oboen gegenüber, zu den Blechinstrumenten halten, und allmählich — wie die Fagotts sich von den Bässen und Bratschen losmachen und ihre Stellung bei den übrigen Blasinstrumenten einnehmen (I S. 533) — den Holzinstrumenten beigesellen, bis sie frei und selbständig in der Mischung der Klangfarben für das ganze Orchester verwendet werden.

44) Burney Reise II S. 74 f.

45) Burney Reise II S. 74: „Seit der Entdeckung, auf welche Stamitzens Genie zuerst verfiel, sind alle Wirkungen versucht worden, deren eine solche Zusammensetzung von unartikulirten Tönen fähig ist. Hier ist der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo, und hier war es, wo man bemerkte daß das Piano (welches vorher hauptsächlich als ein Echo gebraucht wurde und gemeiniglich gleichbedeutend genommen wurde) sowohl

densten Abstufungen wiederzugeben, das Crescendo und Diminuendo wurde in Mannheim erfunden und lange Zeit dort in einer Weise ausgeführt, die man an anderen Orten nicht nachzuahmen vermochte[46]; man wußte endlich diese und andere Mittel des Vortrags, wie die geschickte Verschmelzung der Blasinstrumente mit den Saiteninstrumenten[47], in einer Weise zu verwenden daß ein wohlgegliedertes, fein nuancirtes Ganze zum Vorschein kam. Diese außerordentlichen Leistungen des Mannheimer Orchesters, welche bei den Zeitgenossen eine ähnliche Bewunderung erregten[48] wie die des

---

als das Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattirungen haben als Roth oder Blau in der Malerei." Schubart Selbstbiographie 14 I S. 212: „Nirgends wird Licht und Schatten besser markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedruckt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer so einschneidend gemacht, und die Katarakte des Harmoniestroms in seiner höchsten Höhe allwirkender vorgetragen als hier." Vgl. auch den Bericht über das Mannheimer Orchester A. M. Z. I S. 882.

46) Reichardt sagt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden I S. 11) vom Berliner Orchester: „Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tones oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ganze Schattirung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführet wird, von diesem will ich hier gar nicht reden, denn Hasse und Graun haben sich desselben niemals bedient." Er erzählt daß, als Jomelli dasselbe zum erstenmal anwandte, sich die Zuhörer beim Crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim Diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Athem ausgeblieben wäre; und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden.

47) Schubart Aesthetik S. 130: „Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht sein sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen."

48) Schubart Aesthetik S. 130: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein

Pariser Orchesters unter Habenecks Leitung in unserer Zeit, wurden dadurch begünstigt, daß dasselbe nicht bloß in der Oper, sondern in den regelmäßigen Musiken des Churfürsten spielte, der sich mit lebhaftem Interesse an denselben betheiligte[49]; und hier wurde in Symphonien und Concerten die eigentliche Instrumentalmusik gebildet und gepflegt[50]. So ausgezeichnete Leistungen setzten natürlich ausgezeichnete Kräfte voraus, und es befanden sich in der That in der Mannheimer Kapelle die trefflichsten und berühmtesten Künstler für jedes Instrument[51]; allein ihre Größe beruhte ebensosehr auf der vortrefflichen Disciplin des Orchesters, welche gerade so vielen bedeutenden Künstlern gegenüber festzuhalten kein kleines Verdienst war[52]. Dies hatte sich nach Sta-

---

Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo wie in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch."

49) Der Baron von Montmorency, dessen Bericht Schlosser (Geschichte des achtzehnten Jahrh. II S. 252) mittheilt, erzählt, daß sowohl der Churfürst als die Churfürstin sich in dem Concert hören ließ welches nachmittags bei Hofe gegeben wurde, nicht ohne Spott, der sich aber besonders gegen den Fürstbischof von Augsburg richtet, welcher in einem Anzug, der sich eher für einen Knaben geschickt hätte, als Sänger in diesem Concert auftrat. Schubart, der zu einem Hofconcert zugezogen wurde, hörte den Churfürsten ein Flötenconcert „beinahe etwas furchtsam" spielen (Selbstbiogr. 14 I S. 209).

50) Burney Reise II S. 73.

51) Als Violinspieler sind Cannabich, Toeschi, Cramer, Stamitz, Fränzel zu nennen; Wendling als Flötist, Le Brun und Ramm als Oboisten, Ritter als Fagottist, Lang als Hornist zählten unter den ersten Virtuosen ihrer Zeit.

52) Burney Reise II S. 73: „Natürlicherweise hat ein stark besetztes Orchester große Kraft. Die bei jeder Gelegenheit richtige Anwendung dieser Kraft aber muß die Folge einer guten Disciplin sein. Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Componisten in diesem als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa. Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten."

mitz dessen Schüler und Nachfolger Cannabich[53] erworben. Mochten seine Compositionen seiner Zeit von manchen Seiten überschätzt werden; er war ein ausgezeichneter Geiger, nicht allein als Solospieler, sondern vielleicht in höherem Grade als Anführer des Orchesters, und ein vorzüglicher Lehrer. Der größte Theil der Violinspieler im Mannheimer Orchester war aus seiner Schule hervorgegangen und diese Uebereinstimmung der Bildung trug nicht wenig zu der Einheit in der Ausführung bei. Cannabich, mehr nachdenklich als erfinderisch, hatte alle Mittel und Bedingungen von Orchestereffecten zum Gegenstand seiner Untersuchung gemacht, er strebte die Technik des Geigenspiels besonders nach dieser Richtung hin zu vervollkommnen und ging darauf aus tüchtige Ripienspieler zu bilden. Da er mit großer Einsicht und dem angebornen Talent zu dirigiren[54] die Zuverlässigkeit

---

53) Christian Cannabich, geboren in Mannheim 1731, wurde von seinem Vater, einem Flötisten, dann von Stamitz unterrichtet und vom Churfürsten auf drei Jahre nach Italien geschickt, wo er namentlich Jomellis Unterricht genoß. Im Jahr 1765 wurde er Concertmeister, 1775 Musikdirector der Kapelle in Mannheim, ging als solcher 1778 mit nach München und starb dort 1798. Außer einigen Opern, die sich nicht auszeichneten, schrieb er Ballets, die großen Beifall fanden, mehrere Sinfonien und Quartetts, welche ihrer Zeit Glück machten. Schubart (Aesthetik S. 137 f.) charakterisirt ihn näher; was Junker (Zwanzig Componisten S. 22 ff.) von ihm sagt kann als Beleg für den Jargon seichter Kritiker jener Zeit dienen.

54) Schubart (Aesthetik S. 137): „Cannabich, von der Natur selbst zum Concertmeister gebildet; — er besitzt die Gabe mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellnbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch Niemand so durchstudirt wie dieser Meister. — So groß er als Concertmeister ist, so groß ist er auch im Unterricht. — Man

eines rechtschaffenen Charakters[55] und den Ruf eines sittlichen, nüchternen Lebenswandels[56] vereinigte, besaß er die Achtung und Zuneigung seiner Kapelle, und weil man sich ihm willig unterordnete, war er im Stande den Leistungen derselben einen so hohen Grad von Vollendung zu geben.

In Mannheim bildete sich ein eigenthümlicher Geschmack schon durch die Vielseitigkeit der Leistungen aus und Karl Theodor war darauf bedacht Componisten und Virtuosen verschiedener Art an seinen Hof zu ziehen oder für denselben zu beschäftigen[57]. Wenn auch italiänische Musik und Schule den Grund bildete, so mußte doch schon der Umstand daß es je länger je mehr deutsche Künstler waren, welchen die Pflege der Musik anvertrauet wurde, auf eine eigenthümliche Ausbildung derselben hinwirken, selbst ehe das nationale Element als solches mit ausgesprochener Absicht in den Vordergrund gestellt wurde. Ferner konnte in Mannheim sich am ehesten neben italiänischem auch französischer Einfluß auf die Musik geltend machen, und die Verbindung, welche der Churfürst von der Pfalz mit Paris unterhielt, wurde auch von seinen Musikern

kann die Pflichten des Ripienisten nicht vollkommner verstehen als Cannabich."

55) Als seinen Freund, der mit der schönsten Kunsteinsicht das beste deutsche Herz verbindet bezeichnet ihn Schubart (Selbstbiogr. 14 I S. 210 f. vgl. S. 227); ebenso werden wir ihn in seinem Verhältniß zu Mozart kennen lernen. Daß er durch seinen männlichen festen Charakter sich allgemein Liebe und Hochachtung erwarb wird ihm auch von München bezeugt A. M. Z. V S. 276.

56) Schubart meint (Aesthetik S. 138), Cannabichs Erfindungskraft werde vielleicht dadurch geschwächt, daß er in seinem Leben keinen Wein trank.

57) Vgl. Schubart Aesthetik S. 129 f. Ein Verzeichniß der großen Opern, welche unter Karl Theodor in Mannheim aufgeführt sind, giebt Lipowsky Baierisches Musik-Lexikon S. 387.

nicht vernachlässigt, die von dort Geld, Anerkennung und mancherlei Impulse erhielten. Endlich mußte die Vorliebe für Instrumentalmusik, die weder bei Italiänern noch Franzosen gepflegt wurde, eine selbständige Richtung der musikalischen Production hervorrufen.

Der Aufenthalt in einer Stadt, welche an Bildungsmitteln, an bedeutenden Persönlichkeiten so reich war[58], mußte auf Mozart einen tieferen und nachhaltigeren Einfluß haben, als dies in Salzburg, Augsburg oder auch in München der Fall sein konnte, und er kam zu einer Zeit nach Mannheim, wo das künstlerische und litterarische Streben sich frisch und thätig regte und zwar gerade auf dem Gebiet, für welches er sich vorzugsweise berufen fühlte, auf dem dramatischen, am lebhaftesten. Wir sehen aber nicht daß dieser Reichthum ihm irgend imponirte; im Gefühl seiner Selbständigkeit, im Vertrauen auf seine Kräfte und Leistungen gab er sich den neuen Eindrücken und dem anregenden Verkehr hin, in dem er sich es wohl sein ließ ohne sich irgendwie beschränkt zu fühlen. Anfangs wunderte er sich, daß man ihm nicht als einem schon bekannten mit mehr Achtung entgegenkam. „Heute bin ich mit Hrn. Danner[59] bei Mr. Cannabich gewesen" schreibt er seinem Vater den Tag nach seiner Ankunft (31. Oct. 1777). „Er war ungemein höflich. Ich habe ihm etwas auf seinem Pianoforte gespielt (welches sehr gut ist) und wir sind mit einander in die Probe gegangen. Ich habe

58) Schubart schildert die mannigfachen Anregungen, welche Mannheim damals darbot (Selbstbiogr. 14 I S. 196 ff.).

59) Christian Danner, geb. 1745, war seit 1761 als Violinist in der Hofkapelle angestellt und später Concertmeister in Karlsruhe. Vielleicht kann auch sein Vater Georg Danner gemeint sein, der ebenfalls Mitglied des Orchesters war.

geglaubt, ich kann das Lachen nicht enthalten, wann man mich den Leuten vorgestellt hat. Einige, die mich per renommée gekannt haben, waren sehr höflich und voll Achtung; Einige aber, die weiter nichts von mir wissen, haben mich groß angesehen, aber auch so gewiß lächerlich. Sie denken sich halt, weil ich klein und jung bin, so kann nichts Großes und Altes hinter mir stecken; sie werden es aber bald erfahren." Das mochte freilich Mozart auch in späteren Jahren nicht gern ertragen, wenn seine kleine Gestalt, sein im gewöhnlichen Verkehr nicht bedeutendes Aeußere, von Anderen bemerkt, wohl gar hervorgehoben wurde, wenn auch im Gegensatz zu seinen Leistungen. Nach den Bildern früherer Zeit zu urtheilen mußte er damals auch einen sehr jugendlichen Eindruck machen, der nicht viel versprach; aber es kam so wie er sagte: er hatte bald durch seine Leistungen als Virtuos und Componist sich die Achtung und Bewunderung der Mannheimer Musiker erworben; die Gefälligkeit, mit welcher er sich ihnen durch seine Talente nützlich machte[60],

60) So schreibt er bald nach seiner Ankunft dem Vater (4. Nov. 1777): „Es waren einige von der Musik gerade dort [bei Cannabich], der junge Danner, der Waldhornist Lang und der Hautboist, dessen Namen ich nicht mehr weiß, welcher aber recht gut bläst und einen hübschen feinen Ton hat. Ich habe ihm ein Präsent mit dem Hautbois-Concert gemacht; es wird im Zimmer bey Cannabich abgeschrieben. Der Mensch ist närrisch für Freude. Ich habe ihm das Concert heute auf dem Pianoforte bey Cannabich vorgespielt, und obwohl man wußte daß es von mir war, so gefiel es doch sehr." Und es gefiel so sehr daß Ramm in einer Akademie am 13. Februar 1778 „(zur Abwechslung) fürs fünfte mal" das Oboe Concert für Ferlendi spielte, welches dort „großen Lärm machte und des Hrn. Ramm sein cheval de bataille war." Charakteristisch ist es daß ihn an dem Künstler, dem er mit einem so werthvollen Geschenk entgegenkam, nicht der Name, sondern nur sein Spiel interessirte. Er täuschte sich nicht. Friedrich Ramm, geb. 1744, zeichnete sich schon so früh auf

7*

seine Munterkeit und Behaglichkeit im Verkehr machten ihn beliebt. Je mehr die Erinnerung an die Salzburger Zustände zurücktrat, um so besser befand er sich. Schon von München konnte er seinem Vater schreiben (26. Sept. 1777): „Ich bin immer in meinem schönsten Humor. Mir ist so federleicht, seitdem ich von dieser Chicane weg bin! ich bin auch schon fetter." Wie wohl wurde es ihm erst in Mannheim, wo er sich in einem Verkehr mit gebildeten Künstlern fand, der ihn anregte und befriedigte. Die Mitglieder der Kapelle, welche sich auszeichneten, waren dort gut bezahlt[61] und auch sonst gut gehalten; die Vorliebe Karl Theodors für diese Kunst, seine wohlwollende Leutseligkeit im persönlichen Verkehr gab ihnen eine freie und leichte Stellung, so daß der Ton des Umgangs auch in diesen Kreisen ein liberaler und in jeder Hinsicht bequemer war. Schubart (Selbstbiogr. 14 I S. 210) rühmt ihnen nach, daß er in seinem Leben keine höflicheren Leute angetroffen habe; Haus, Tisch und Herz derselben habe ihm die ganze Zeit seines Aufenthaltes zu Gebote gestanden, und an allen Kunstübungen und Ergötzungen habe man ihn Theil nehmen lassen. Dieselbe Erfahrung machte auch Mozart, auch das konnte ihm bei längerem Verkehr freilich nicht entgehen, daß die frivole Leichtfertigkeit einer üppigen Hofhaltung, deren Einfluß Mannheim sich

---

der Oboe aus daß er 1758 in die Kapelle eintrat; häufige Kunstreisen stellten seinen Ruhm als eines der ersten Virtuosen auf seinem Instrument fest; an Größe des Tons und Vortrags stellte man ihn sogar über Le Brun, mit dem er, obwohl sie Rivalen waren, im freundschaftlichsten Vernehmen lebte. Im Jahr 1808 wurde in München sein Dienstjubiläum feierlich begangen (A. M. Z. X S. 541 ff.).

61) Man sagte daß auf Musik und Oper jährlich 200000 Gulden verwandt wurden; K. R[isbeck] Briefe I S. 332.

nicht entziehen konnte[62], auch manche Künstlerkreise berührt hatte.

Die freundliche Aufnahme, welche er bei Cannabich fand[63], führte bald zu einer vertraulichen Freundschaft und einem täglichen Verkehr mit der Familie, an welchem auch die Mutter Theil nahm. Er speiste oft Mittags mit ihnen und es dauerte nicht gar lange, so fand er sich »al solito« zum Nachtessen bei Cannabichs ein und blieb den Abend dort; da wurde discurrirt, bisweilen auch gespielt, dann pflegte aber Wolfgang ein Buch aus der Tasche zu ziehen und zu lesen[64]. Daß er beim Musiciren nicht fehlte, versteht sich

62) Schubart (Selbstbiogr. 14 I S. 223. 225) charakterisirt auch diese Seite des damaligen Lebens. K. R[isbeck] Briefe I S. 341: „Auch die Wollust ist durch das Beispiel der Großen bis in die Winkel der geringsten Bürger ausgebreitet worden. Es wimmelt da von Maitressen und eine Bürgersfrau hält es für unartig ihrem Mann getreu zu sein. — Das Frauenzimmer dieser Stadt ist übrigens sehr schön, artig und reizend."

63) Eine Aeußerung, welche Mozart anfangs gegen seinen Vater über Cannabich thut (4. Nov. 1777): „er ist ganz ein anderer Mann als er vorher war; es sagt es auch das ganze Orchestre" läßt schließen, daß bei der Anwesenheit der Mozartschen Familie im Jahr 1763 die Berührungen mit Cannabich weniger freundlich waren.

64) Daß es mitunter auch lustig und ausgelassen herging bezeugt folgende humoristische Beichte, welche Wolfgang seinem Vater ablegt (14. Nov. 1777): „Ich Johannes Chrisostomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart giebe mich schuldig, daß ich vorgestern und gestern (auch schon öfters) erst bei der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin, und daß ich von 10 Uhr an bis zur benenneten Stund beym Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, seiner Gemahlin und Tochter, Herrn Schatzmeister, Ramm und Lang, oft und nicht schwer, sondern ganz leichtweg gereimet habe, und zwar lauter Unfläthereyen, und zwar mit Gedanken, Worten und — — aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht so gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädlführerin, nämlich die sogenannte Liesel mich gar so sehr dazu animiret und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich

von selbst; gleich in den ersten Tagen spielte er dort einmal seine sechs Sonaten alle hinter einander fort. Cannabich erkannte und würdigte das außerordentliche Talent, und wenn er sich dasselbe auch bei guter Gelegenheit nutzbar zu machen nicht verschmähete[65], so war doch nicht Eigennutz der Grund seines Wohlwollens; er sowohl als seine Frau liebten Wolfgang aufrichtig wie einen Sohn, interessirten sich mit Eifer für sein Wohlergehen und bewährten sich ihm auch ferner als treue Freunde. Der Magnet, welcher Mozart gleich anfangs in dies Haus zog und eine Zeitlang dort fesselte, war Cannabichs älteste Tochter Rosa, die damals dreizehn Jahr alt war „ein sehr schönes, artiges Mädl", wie er sie dem Vater beschreibt (6. Dec. 1777). „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmuth und Freundlich-

---

bekenne alle diese meine Sünden und Vergehungen von Grund meines Herzens, und in Hoffnung sie öfter bekennen zu dürfen nimm ich mir kräftig vor mein angefangenes sündiges Leben noch immer zu verbessern. Darum bitte ich um Dispensation, wenn es leicht seyn kann; wo nicht, so gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch seinen Fortgang, lusus enim suum habet ambitum spricht der selige Sänger Meißner Cap. 9 p. 24, weiters auch der heilige Ascenditor, Patron des brennsuppigen Coffe, der schimmelichten Limonade, der Mandlmichel ohne Mandeln, und insonderheitlich des Erdbeer-Gefrornen voll Eisbrocken, weil er selbst ein großer Kenner und Künstler in gefrornen Sachen war." Dergleichen war freilich nicht nach dem Sinne des Vaters, der in ernster Sorge und großer Bedrängniß war, und ihm antwortete: „Du glaubst vielleicht mich in gute Laune zu bringen, wenn Du mir hundert Narrenspossen schreibst!"

65) „Cannabich muß von seinen Balletten ein recueil herausgeben aufs Clavier;" schreibt Wolfgang dem Vater (6. Dec. 1777) „er kann ohnmöglich das Ding so schreiben daß es gut herauskommt und doch leicht ist. Zu diesem bin ich ihm (wie ich es auch mit einigen contredanses schon war) sehr willkommen."

keit"[66]. Den Tag nach seiner Ankunft spielte sie ihm etwas vor, er fand daß sie ganz artig Klavier spiele und fing an einer Sonate für sie zu arbeiten an, um Cannabich eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Das erste Allegro wurde auf denselben Tag fertig. „Da fragte mich derjenige Danner", berichtet er dem Vater weiter „wie ich das Andante zu machen im Sinne habe. — Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Rose machen. — Als ich es spielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach; es ist auch so: wie das Andante, so ist sie"[67]. Aus dem Einstudiren der Sonate wurde dann ein förmlicher Unterricht, er gab dem jungen Mädchen täglich eine Stunde und war mit dem Erfolg sehr zufrieden. „Gestern hat sie mir wieder ein

66) Daß sie damals sehr anziehend gewesen sei bezeugt auch eine Aeußerung des Malers Kobell in einem ungedruckten Brief an Dalberg: „Wie viel solcher süßer unschätzbarer Augenblicke schenkte mir der Himmel in dem lieben Umgang mit der schönen Rose Cannabich. Ihre Erinnerung ist meinem Herzen ein Eden!" — Ich kann nicht angeben, ob die Sängerin und Klavierspielerin Cannabich, welche in Prag auftrat und dort den Advokaten Devecchy heirathete (A. M. Z. II S. 513), diese Rosa oder eine Schwester derselben war.

67) Das wäre also Programm-Musik und Mozart, wenn man wie billig den großen Abstand von Rosa Cannabich zu Child Harold und Mazeppa der fortschreitenden Zeit zurechnet, nach dieser Seite hin rehabilitirt. Indeß ist hier doch wohl noch ein Unterschied. Das anmuthige Wesen des jungen Mädchens hatte auf ihn den Eindruck gemacht, als sei darin eine Stimmung verkörpert, welche er musikalisch empfand; diese Erscheinung gab den Impuls ab, welcher seine productive Kraft in Thätigkeit setzte, die dann das musikalische Kunstwerk selbständig und frei gestaltete. Daß er diese Veranlassung anzumerken der Mühe werth hielt, ist ein Beweis daß es für ihn einen gemüthlichen Werth hatte und dies giebt ihm auch für uns ein Interesse; zum Verständniß des Kunstwerks ist die Kenntniß desselben nicht von Bedeutung, sowenig als ein Psycholog mit Hülfe dieser Notiz aus jenem Andante den Charakter der Rosa Cannabich zu construiren vermöchte.

recht unbeschreibliches Vergnügen gemacht", schreibt er (6. Dec. 1777) „sie hat meine Sonate ganz vortrefflich gespielt. Das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spielt sie mit aller möglichen Empfindung; sie spielt sie aber auch recht gern"[68].

Auch mit dem Flötisten Wendling[69] trat er bald in näheren Verkehr. Cannabich führte ihn dort ein; „da war Alles in der größten Höflichkeit" berichtet er dem Vater. „Die Tochter, welche einmal Maitresse vom Churfürsten war, spielt recht hübsch Clavier[70]. Hernach habe ich gespielt. Ich war heute in einer so vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beschreiben kann, ich habe nichts als aus dem Kopf gespielt und drei Duetti mit Violine, die ich mein Lebtage niemalen gesehen und dessen Autor ich niemalen nennen gehört habe.

68) Am 8. Nov. schrieb er: „Ich habe heute bey Hrn. Cannabich das Rondo zur Sonate für seine Mlle. Tochter geschrieben, folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen." Er schickte sie dann seiner Schwester und der Vater meinte (11. Dec. 1777): „Die Sonate ist sonderbar! Sie hat etwas vom vermanierirten Mannheimer goût darinnen, doch nur so wenig, daß Deine gute Art dadurch nicht verdorben wird." Leider kann ich diese Sonate nicht nachweisen.

69) Joh. Bapt. Wendling, ein Elsäßer, trat 1754 in die Mannheimer Kapelle und war als einer der ersten Flötenspieler berühmt. Er war, wie Schubart (Aesthetik S. 143) angiebt, mehr darauf aus das Schöne und Rührende hervorzubringen als das Schwere, Schnelle, Ueberraschende. Im Jahr 1778 wurde er mit nach München versetzt und starb dort 1800.

70) Schubart (Aesthetik S. 144) sagt von ihr: „Sie war zwar ehemals die erste Schönheit im Orchester; aber die natürliche Kälte ihres Charakters machte sie im Sang und Flügelspiel beinahe unbedeutend." Eine Tochter von Elisabeth Wendling, Dorothea, wurde von ihrer Tante gleichen Namens ausgebildet und im Jahr 1788 in München als Virtuosa di camera für die Opera seria angestellt und man versprach sich eine zweite Mara und Todi von ihr (musik. Real-Zeitg. 1788 S. 23). Gerber wußte diese Damen nicht zu unterscheiden.

Sie waren allerseits so zufrieden, daß ich — die Frauenzimmer küssen mußte. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn sie ist gar kein Hund"[71]. Er componirte der Mselle. Gustl auch gleich ein französisches Lied, wozu sie ihm den Text gab, das sie unvergleichlich vortrug, und das „beym Wendling" alle Tage gesungen wurde, wo sie „völlig Narren darauf waren"; er versprach ihr deren noch mehr zu machen, von denen eins wenigstens später auch angefangen wurde[72]. Auch für die Mutter wurde eine Arie mit Recitativ, welche er ihr zu componiren versprochen hatte, wenigstens skizzirt; sie hatte sich den Text aus Metastasios Didone[73] selbst ausgesucht und war ebenso wie die Tochter „ganz närrisch auf diese Arie"[74]. Und Wendling selbst ging auch nicht leer aus; wir erfahren daß bei Cannabich ein Concert von ihm probirt wurde, zu welchem Mozart ihm die Instrumente gesetzt hatte (22. Nov. 1777).

---

71) Wieland schreibt an Sophie La Roche (S. 192), daß sie einer Madonna von Rafael oder Dolce so ähnlich sehe, daß man sich kaum erwehren könne ihr, sobald man sie ansehe, ein Salve Regina zu adressiren; Heinse meinte, sie sehe aus wie eine völlige hundertblättrige Rose (Briefe von Gleim u. Heinse I S. 324).

72) Diese Arie gefiel auch dem Vater gar sehr; „sie machte mich wieder etwas leichter schnauben", schreibt er (16. Febr. 1778), „da ich wieder etwas von meinem lieben Wolfgang sahe und etwas so Vortreffliches." — Unter Mozarts Liedern (Oeuvres cah. V) sind auch zwei französische gedruckt Oiseaux, si tous les ans (11) und Dans un bois solitaire (18). Da sie in Mozarts späterem Verzeichniß nicht aufgeführt sind, so wird man sie wohl für die in Mannheim componirten zu halten haben; gegen welche Annahme der Stil derselben wenigstens nicht spricht.

73) Metastasio Didone II, sc. 4 Ah! non lasciarmi, no, bell idol mio.

74) Mozart pflegte in seinen Skizzen (ein Beispiel findet sich bei Nissen Anh. S. 28) die Singstimme und den Baß vollständig auszuschreiben, auch wohl einzelne Züge der Begleitung anzudeuten. Nach einem solchen

Wenn die stete Bereitschaft im Componiren Mozart Bewunderung und Zuneigung verschaffte, so machte er sich nicht minder als Orgel- und Klavierspieler geltend, während wir nicht mehr hören, daß er Violine gespielt habe. Er erzählt seinem Vater launig (13. Nov. 1777), wie er bald nach seiner Ankunft die Mannheimer durch sein Orgelspiel in Verwunderung gesetzt habe. „Vergangenen Sonntag" sagt er „spielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, spielte das Ende davon, und nachdem der Priester das Gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier so gewöhnlichen war, so guckte sich Alles um, und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt. — Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte Toeschi[75] und Wendling

---

Entwurf konnte man also von der Arie sich eine bestimmte Vorstellung bilden, man konnte sie singen und allenfalls begleiten. Ob diese Arie je ausgeführt worden ist, kann ich nicht sagen; ich finde weiter keine Spur davon.

75) Vielleicht ist Alessandro Toeschi gemeint, welcher in dem Verzeichniß bei Marpurg (krit. Beitr. II S. 567) im Jahr 1756 als Concertmeister und Director der Instrumental-Kirchenmusik angeführt ist, und ein geborner Romaner heißt. Zu gleicher Zeit werden als erste Violinisten Carl Joseph und Johann Toeschi genannt, wahrscheinlich seine Söhne. Carl Joseph Toeschi war bereits 1767 Concertmeister neben Cannabich und führte in der deutschen und französischen Oper an, wie Cannabich in der italiänischen (Burney Reise II S. 68). Er war bis zu seinem zwei und zwanzigsten Jahr ein vortrefflicher Sologeiger; dann legte er sich mehr aufs Componiren (Hiller wöchentl. Nachr. II S. 92). Mit der Mannheimer Kapelle wurde er nach München versetzt und starb dort 64 Jahr alt 1788. Johann Toeschi, den Burney im Jahr 1772 unter den bedeutenden Geigern Mannheims nennt (Reise II S. 68), ist also wohl der schon erwähnte, und mithin der jüngere Bruder, nicht, wie Fétis angiebt, der Sohn Josephs; er starb in München im Jahr 1803. Der Vater beider, von dem sonst nichts Näheres bekannt ist, müßte also,

stunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen, es stund dann und wann pizzicato, da gab ich allezeit den Tasten Bazln. Ich war in meinem besten Humor. Anstatt des Benedictus muß man hier allezeit spielen; ich nahm also den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Da stunden sie Alle da und machten Gesichter. Auf die letzt nach dem Ite missa est spielte ich eine Fuge. Das Pedal ist anderst als bey uns, das machte mich anfangs ein wenig irrig, aber ich kam gleich drein." Später ließ er sich auch auf den vortrefflichen Orgeln der lutherischen und reformirten Kirchen hören[76].

Auch als Klavierspieler erregte er allgemeine Bewunderung. „Der Wolfgang" schreibt die Mutter (28. Dec. 1777) „wird überall hochgeschätzt; er spiellet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals so gehört hat: mit einem Wort, Jederman sagt, der ihn hört, daß seines gleichen nicht zu finden sey. Obwohl hier

---

wenn er hier gemeint ist, seine Stelle bei Lebzeiten niedergelegt haben; doch kann der „alte Toeschi" allerdings auch den älteren Bruder bezeichnen. Offenbar herrscht eine Verwirrung in den Nachrichten über diese Familie, die ich nicht mit Sicherheit auflösen kann.

76) Als die neue Orgel in der lutherischen Kirche probiret wurde (18. Dec.), wozu man alle Kapellmeister einlud, kam ein vornehmer Lutheraner, wie die Mutter schreibt, und lud den Wolfgang mit aller Höflichkeit ein. Er fand dieselbe sehr gut, sowohl im Pieno als in einzelnen Registern, nur mit Vogler, der sie spielte, war er nicht zufrieden; deshalb spielte er selbst auch nicht viel, nur ein Präludium und eine Fuge, nahm sich aber gleich vor in der nächsten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen, und dann wollte er „sich auf der Orgl köstlich divertiren." Auch in der reformirten Kirche — deren Orgel von Schubart (Selbstbiogr. 14 I S. 203 f.) als eine ganz ausgezeichnete gepriesen wird — spielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor.

Beecké gewesen, sowie auch Schubart, so sagen doch Alle daß er weit darüber ist in der Schönheit und gusto und Feinigkeit; auch daß er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, das bewundern sie Alle aufs höchste." Es fehlte ihm, obgleich in Mannheim das Klavierspiel gegen die Virtuosität auf den Orchesterinstrumenten zurücktrat[77], doch nicht an Gelegenheit sich mit anderen Klaviervirtuosen zu messen. Der Abbé Sterkel[78], einer der berühmtesten Klavierspieler jener Zeit, kam während jener Zeit nach Mannheim. „Vor-

77) Winter, als ein echter Zögling der Mannheimer Kapelle, konnte wie sein Biograph berichtet (A. M. Z. XXVIII S. 466) gar nicht Klavier spielen, so daß er sich — wie Cannabich — seine Klavierauszüge von Andern machen lassen mußte. „Geschmack an diesem Geklimper, wie er es unter Freunden nannte, hatte er ohnehin nie finden können und Vogler, bei dessen Phantasien die Saiten herumflogen, die Tasten borsten, war eben auch nicht geeignet Mannheimer Virtuosen — deren Streben dahin ging ihr Instrument in eine vox humana umzuschaffen und auf demselben alle Schönheit des Portaments, des Schatten und Lichtes in Ton und Vortrag hervorzubringen — die Uebung des Pianoforte anzuempfehlen." Später, nachdem er J. B. Kramer kennen gelernt hatte — von Mozart hatte er es also nicht lernen wollen — gab er unter Freunden wohl zu, Bekanntschaft mit dem Klavierspiel könne auch dem Componisten nicht schaden; aber die großen italiänischen Meister Jomelli, Paisiello, Piccini wären auch keine Klavierspieler gewesen, dafür wären ihre großen Conceptionen aus dem Innern gekommen, nicht durch äußeres Geklimper hineingebracht, und würden länger dauern als alle neueren durch Klaviervirtuosität erzeugten Zauber- und Teufelsopern zusammen.

78) Joh. Franz Xav. Sterkel, geb. in Würzburg 1750, trat nach vollendeten Studien in den geistlichen Stand, beschäftigte sich aber von Jugend auf so eifrig mit Musik, daß er sich als Klavierspieler und Componist Ansehen erwarb und 1778 vom Churfürsten von Mainz als Pianist und Kaplan berufen wurde. Im Jahr 1781 erhielt er ein Canonikat in Mainz und wurde 1793 nach Righinis Abgang ebendaselbst Kapellmeister. Nach mancherlei Wechselfällen des Lebens starb er 1817 in Würzburg. — Seine Spielart wird als eine leichte, geläufige, reich verzierte charakterisirt.

gestern auf den Abend“ berichtet er dem Vater (26. Dec. 1777) „war ich al solito beym Cannabich und da kam der Sterkel hin. Er spielte fünf Duetti, aber so geschwind daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und nicht auf den Tact; es sagten es auch alle. Die Mlle. Cannabich spielte das sechste und in Wahrheit besser als der Sterkel.“ Was ihm an Sterkel mißfiel, das Bestreben durch rasches Tempo und noch dazu beim a vista Spielen zu imponiren, während es doch nur ein Nothbehelf war um das zu verdecken was an einem wirklich künstlerischen Vortrag mangelte, das tadelte er auch an dem Spiel Voglers, des einzigen Mannheimer Klaviervirtuosen, und ungleich härter. Sein Urtheil über diesen ist zu wichtig für Mozarts Ansicht von den wesentlichen Erfordernissen eines guten Klavierspielers, als daß es hier nicht mitzutheilen wäre. Er erzählt seinem Vater (17. Jan. 1778) wie er bei einer großen Gesellschaft mit Vogler zusammengetroffen sei. „Nach Tische ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte sie spielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich mußte auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. Vor dem Tische hat er mein Concert (welches das von der Litzau ist[79]) prima vista — herabgehudelt[80].

79) Vgl. I S. 716.

80) „In Absicht des Spielens vom Blatt weg“ heißt es musik. Real-Zeitg. 1788 S. 61 „ist Vogler vielleicht unvergleichbar und der einzige. Er spielte mir einmal eine der schwersten Bachschen Sonaten vor und er und noch ein in unserer Gesellschaft sich befindender Mannheimer Kapellist (sein Busenfreund) versicherten mich daß Vogler diese Sonate noch nie gesehen und jetzt das erstemal spiele. Ich gestehe, ich konnte es nicht glauben und hielt es für Wind; nachher aber wurde ich überzeugt daß Voglers Gabe prima vista außerordentlich sei.“ Der Verfasser, der diese

Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß spielte er meistens anders als es stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Ja, was ist denn das? so ein prima vista spielen, und — ist bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig sind so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als er. Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? —

Gabe anerkennt, meint indessen es sei doch nie möglich dabei allen Bedingungen eines guten Vortrags zu genügen: „Wahrlich und der Ausdruck im Spiel macht den Virtuosen und nicht mechanische Fertigkeit." Von seinem Klavierspiel heißt es, die Fertigkeit und Sicherheit seiner Spielart sei zum Erstaunen, das Große und Ausgezeichnete derselben bestehe aber mehr im kraftvollen Vortrag brillanter Stellen, im deutlichen Ausdruck beflügelter hinrauschender Passagen als im pathetischen, herzrührenden Vortrag sanfter ruhiger einschmeichelnder Empfindungen; er spiele daher nicht nur das Allegro unendlich besser als das Adagio, sondern selbst sein Piano sei nicht bis zum gehörigen Grade gedämpft. Andere wollten diesen Tadel nicht gelten lassen (musik. Corresp. 1790 S. 119. 1792 S. 379). Auch Schubart (Aesthetik S. 133 ff.), der ihm nachrühmt daß er meisterhaft vom Blatt spiele, hebt vorzüglich hervor, daß seine Faust rund und glänzend sei, daß er die ungeheuersten Passagen, die halsbrechendsten Sprünge mit bewundernswürdiger Leichtigkeit herausbringe — was Mozart dadurch bezeichnet, wenn er sagt, er sei ein musikalischer Spaßmacher, nichts als ein Hexenmeister. Auch zogen manche Beecke und Mozart ausdrücklich ihm vor (musik. Real-Zeitg. 1789 S. 262).

Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge ꝛc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt. Seine Applicatur ist auch miserabel: der linke Daumen ist wie beym seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger und Daumen."

Das Urtheil ist in einer Weise ausgesprochen daß man — auch abgesehen davon daß ein junger Mann es vertraulich mittheilt — eine tiefe Abneigung gegen Vogler[81] nicht verkennen kann, und diese tritt in allen Aeußerungen Mozarts über denselben, welche ihn nach keiner Seite hin anerkennen,

81) Georg Joseph Vogler, geb. in Würzburg 1749, war der Sohn eines Geigenmachers, der ihm früh eine sorgfältige musikalische Erziehung gab; auch machte er seine litterarischen Studien bei den Jesuiten in Würzburg und Bamberg und man behauptete, er sei in ihren Orden getreten. Im Jahr 1771 kam er nach Mannheim, schrieb dort ein Ballet und gewann die Gunst Karl Theodors, der ihn nach Italien zum Padre Martini schickte; er zog aber den Unterricht Valottis vor und studirte zugleich in Padua Theologie. Von da begab er sich nach Rom, nahm dort die Priesterweihe, und setzte seine musikalische Studien besonders bei Misliweczek fort; dann wurde er nicht allein Mitglied der arkadischen Gesellschaft und Ritter des goldenen Sporns, sondern auch päbstlicher Protonotar und Kämmerer. Mit diesen Auszeichnungen kehrte er 1775 nach Mannheim zurück, und wurde zum Hofkaplan, zum Vorsteher der Tonschule und zum zweiten Kapellmeister ernannt. Hier begründete er seinen Ruf als Theoretiker, Componist und Virtuos. Im Jahr 1779 mit nach München versetzt, gab er seine Stellung 1783 auf. Sein weiteres wechselvolles Leben zu verfolgen ist hier der Ort nicht. Er starb 1814 in Darmstadt.

deutlich hervor[82]. Er hatte sich persönlich über Vogler nicht zu beklagen; vielmehr war dieser ihm entgegengekommen und hatte seine Bekanntschaft gesucht, während Mozart ihm ausgewichen war[83]. Daß nicht die Rivalität, in welcher beide als Componisten, Orgel- und Klavierspieler zu einander standen, Mozart bewog große ihn überragende Verdienste zu verkennen und gehässig zu verkleinern bedarf kaum einer Versicherung, obgleich sie beitragen konnte sein Urtheil zu schärfen. Von wesentlicherem Einfluß auf seine Stimmung war es wohl daß „das ganze Orchester von unten bis oben" gegen Vogler eingenommen war. Man betrachtete ihn als einen Eindringling, der seine angesehene Stellung in Mannheim erschlichen, Anderer Rechte gekränkt habe und gegen verdiente Männer wie Holzbauer intriguire; man legte ihm die Art wie er seine priesterliche Würde und seine Andachtsübungen zur Schau trug als Heuchelei aus[84]; man klagte über seinen Hochmuth, der nichts wolle gelten lassen, und fand seine eigenen Leistungen weit unter den Erwartungen welche er selbst rege machte. So war das Urtheil über ihn

82) Dieselben sind in der Beilage XII zusammengestellt.

83) „Der Hr. Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen"; schreibt er dem Vater (17. Jan. 1778) „indem er mich schon oft geplagt hatte zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmuth besiegt und hat mir die erste Visite gemacht."

84) Das Stadtvolk in Mannheim fand seine rothen — oder vielmehr violetten — Strümpfe, die ihm als Protonotar zukamen, zu bizarr (musik. Real-Zeitg. 1788 S. 70); und daß er wenn er sich irgendwo hören lassen wollte mit seinen Musikalien jedesmal auch ein Gebetbuch mitschickte, daß er seine Besuche oft im Nebenzimmer warten ließ bis er seine Gebete verrichtet hatte war man geneigt als auf den Effect berechnet anzusehen (ebend. 1788 S. 77 f. Forkels musik. Alman. 1789 S. 135). Es ist begreiflich daß Andere ihn für einen Kopfhänger erklärten, und begeisterte Verehrer in seiner echt priesterlichen Gesinnung den höchsten seiner Vorzüge erkannten.

in den Kreisen, welchen Mozart befreundet war, und es konnte nicht fehlen daß es auf diesen einen bestimmenden Einfluß übte. Wenn man aber auch von Allem absieht, was durch Partheileidenschaft und Klatscherei getrübt und entstellt sein mag, so wird es doch begreiflich daß zwei so verschiedenartige Menschen einander vielmehr abstoßen als anziehen mußten. Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; schon daß er so enthusiastische Anhänger und geschworne Feinde fand und seine Zeitgenossen in lebhafter Bewegung für oder gegen seine mannigfachen Versuche zu erhalten wußte dient als Beweis dafür. Er besaß musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn, und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so daß er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches erreichte, soweit das Technische — im weiteren Sinn gefaßt — reicht. Aber diese Eigenschaften können, wenn nicht eine wahrhaft schöpferische Kraft sie sich dienstbar macht und verwendet, weder in Kunst noch Wissenschaft das letzte Ziel des unvergänglich Schönen und Wahren erreichen. Und diese Schöpferkraft fehlte ihm und mit ihr die innere Einheit, die verschiedenen ihm zu Gebote stehenden Kräfte scheinen sich einander zu hemmen statt zu fördern, der Musiker tritt dem Denker, der Denker dem Musiker in den Weg. Daher finden wir, daß er um starke Wirkungen hervorzubringen zu einer reflectirten Technik seine Zuflucht nimmt, welche zuletzt ihre Mittel außerhalb der Kunst sucht; mag es die Illustration eines ausgedachten Programms gelten, wobei die Charakteristik immer mehr in eine Häufung rein sinnlicher Effecte ausartet, oder ein Spiel mit raffinirten Schwierigkeiten theoretisch-musikalischer Art — und nach beiden Seiten hin ist er bis zur Charlatanerie gegangen —: immer bleibt der Hauptreiz solcher Leistungen das Interesse für dasjenige, was nicht aus dem Wesen des Kunstwerks

nothwendig hervorgeht, sondern von außen hinzugebracht ist. Diese Richtung der musikalischen Thätigkeit, bei welcher die allgemeine Geistesbildung stets das Deficit der künstlerischen Schöpferkraft decken soll, und daher je stärker sie zur Mitwirkung herangezogen wird um so entschiedener die natürliche Entwickelung des rein Künstlerischen hemmen muß, ist zuerst von Vogler eingeschlagen worden; die Weise, wie seine berühmtesten Schüler Weber und Meyerbeer dieselbe verfolgt haben, ist für die Entwickelung der modernen Musik verhängnißvoll geworden. Ein solches künstlerisches Streben läßt voraussetzen daß auch dem Menschen die innere Einheit fehle, welche der Ehrgeiz und die ihn begleitende Berechnung dem sittlichen Charakter sowenig als dem künstlerischen zu geben vermag; und die Widersprüche in Voglers Leben und Wesen, welche nicht etwa nur die sich entgegenstehende Urtheile verschiedener Personen sondern auch seine Anhänger bezeugen[85], erscheinen ebenso begreiflich wie die Widersprüche seiner künstlerischen Natur. Stellen wir einem solchen Mann Mozart gegenüber dessen schöpferisches Genie in sich selbst Gesetz und Maaß trug, sein ganzes Wesen in jedem Moment durchdrang und bestimmte und auch die angestrengte Arbeit zur künstlerischen Freiheit erhob, dessen sittliche Natur durch

85) Ich führe nur die Aeußerung C. M. v. Webers über ihn an (hinterl. Schr. I S. X): „Wahrlich, nur wer so wie ich und einige Wenige noch Gelegenheit hatte diesen tieffühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber auch die strenge Wägung desselben zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich sein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen und natürlich finden.“ Aehnlich spricht sich auch Gfr. Weber aus (Cäcilia XV S. 40 f.).

strenge Erziehung ohne an ihrer Gesundheit und Wahrheit einzubüßen feiner und edler geworden war, so begreift man, daß er sich instinctmäßig von ihm abgezogen fühlen mußte, und daß es tief in seiner eigenen Natur begründet lag, wenn er ihm entgegentrat, ihm selbst nicht völlig Gerechtigkeit widerfahren ließ. Daß Mozart durch sein Urtheil über Vogler, mit dem er sicher nicht hinter dem Berge hielt und dem sein Benehmen entsprochen haben wird, diesen empfindlich kränkte kann nicht zweifelhaft sein; ob dieser ihm, wie der Vater vermuthete[86], durch seinen Einfluß geschadet habe ist nicht zu sagen, Wolfgang deutet nirgends darauf hin. Zu denjenigen, welche Vogler in Mannheim anhingen, gehörte Peter Winter[87], damals Violinist in der Kapelle. Er war, wie es hieß[88] „Voglers beinahe einziger Freund und Gesellschafter, wenigstens Herzensfreund", und man bedauerte daß er dessen Eitelkeit täglich Opfer brachte; obgleich er selbst später nie Voglers Schüler genannt sein wollte[89]. Er scheint damals eine Abneigung gegen Mozart gewonnen zu haben, die dieser später empfindlich fühlen mußte.

---

86) „Dem Wolfgang" schreibt er (18. Dec. 1777) „hat Niemand mehr entgegengearbeitet als der Vogler. Das sagte ich immer voraus zu Hrn. Bullinger und Nannerl."

87) Peter Winter, geb. 1755 in Mannheim, zeichnete sich schon so früh durch sein Violinspiel aus daß er im Jahr 1764 in die Kapelle eintreten konnte. Er componirte mehrere Ballets und Orchestersachen ohne darin Bedeutendes zu leisten, und ging 1778 mit nach München. Nachdem er später sich unter Salieri ausgebildet hatte, erwarb er sich durch italiänische und deutsche Opern seinen glänzenden Ruhm, der jetzt fast allein noch an den Namen des unterbrochenen Opferfestes geknüpft ist. Er wurde 1788 Kapellmeister in München und starb dort 1826. Ein Nekrolog steht A. M. Z. XXVIII S. 353 ff.

88) Musik. Corresp. 1788 S. 70.

89) A. M. Z. XXVIII S. 354.

Den übrigen Mitgliedern der Kapelle wurde Mozart durch diese Stellung, welche er Vogler gegenüber nahm, nur noch vertrauter. Wendling hatte sich vorgenommen mit Ramm in den Fasten nach Paris zu reisen, wohin ihnen der Fagottist Ritter vorangehen sollte, um dort gemeinschaftlich Concerte zu geben; ein Componist und Klavierspieler wie Wolfgang war für eine solche Unternehmung der wünschenswertheste Gesellschafter und Wendling schlug ihm vor mit ihnen zu reisen. Dieser hatte die größte Neigung. „Wenn ich hier bleibe", schreibt er seinem Vater (3. Dec. 1777) „so soll ich in den Fasten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm, Oboist, welcher sehr schön bläst, Hrn. Balletmeister Lauchery nach Paris. Hr. Wendling versichert mich daß es mich nicht gereuen wird. Er war zweymal in Paris — er ist erst zurückkommen — er sagt, das ist noch der einzige Ort, wo man Geld und sich recht Ehre machen kann: Sie sind ja ein Mann, der Alles im Stande ist; ich will Ihnen schon den rechten Weg zeigen; Sie müssen Opera seria, comique, Oratoire und Alles machen. — Wer ein Paar Opera in Paris gemacht hat, bekommt etwas Gewisses das Jahr; hernach ist das Concert spirituel, Academie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisdors bekömmt. Wenn man Lection giebt, so ist der Brauch für 12 Lectionen 3 Louisdor. Man läßt sonach Sonaten, Trio, Quatuor stechen par souscription. Der Cannabich, Toeschi, die schicken viel von ihrer Musik nach Paris. Der Wendling ist ein Mann der das Reisen versteht. Schreiben Sie mir Ihre Meinung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug scheint es mir. Ich reise mit einem Mann der Paris (wie es jetzt ist) in und auswendig kennt; denn es hat sich viel verändert. Ich gebe noch so wenig aus, ja ich glaube daß ich nicht halb so viel depensire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama

hier bleiben würde und glaublicherweise bei Wendling im Hause[90]. Den 12ten dieses wird Hr. Ritter, der den Fagott sehr schön bläst, nach Paris reisen. Wenn ich nun allein gewesen wäre, hätte ich die schönste Gelegenheit gehabt; er hat mich selbst angesprochen. Der Ramm Oboist ist ein recht braver lustiger ehrlicher Mann, etwa 35 Jahr, der schon viel gereist ist und folglich viel Erfahrung hat. Die ersten und besten von der Musik hier haben mich sehr lieb und eine wahre Achtung, man nennt mich nie anderst als Hr. Kapellmeister."

5.

Um diesen Plan auszuführen war die nothwendige Bedingung daß Wolfgang in Mannheim blieb. Sein erstes Bestreben war denn auch darauf gerichtet sich dem Churfürsten zu empfehlen, um wo möglich eine Anstellung in der

90) Ueber dieses Reiseproject schrieb die Mutter ihrem Mann (11. Dec. 1777): „Wegen den Wolfgang seiner Reise nach Paris mußt Du es bald bedenken, ob es Dir recht ist; es ist bey dieser Zeit nirgends nichts zu machen als zu Paris. Monsieur Wendling ist ein ehrlicher Mann, den jedermann kennt, er ist viel gereist und schon über 13 mal zu Paris gewesen, er kennt es inwendig und auswendig, und unser Freund Hr. v. Grimm ist auch sein bester Freund, welcher ihm viel gethan hat. Also kannst Du Dich entschließen, was Du willst ist mir recht. Der Herr Wendling hat mich versichert, er will gewiß Vater über ihm seyn, er liebt ihm wie seinen Sohn, und sollte so gut bey ihm aufgehoben seyn wie bey mir. Daß ich ihn selbst nicht gern von mir lasse, das kannst Du Dir einbilden und wenn ich allein nach Hause reisen müßte, so einen weiten Weg, das ist mir auch nicht lieb; allein was ist zu thun? einen so weiten Weg nach Paris zu machen ist für mein Alter beschwerlich und zu theuer. Dann einen vierten Theil bezahlt man leichter als alles allein. Nächsten Posttag werde ich mehr schreiben, heunt habe ich Kopfweh, ich glaube, ich werde einen Strauchen bekommen; es ist hier eine große Kälte, es friert mich, daß ich kaum die Feder halten kann."

Kapelle zu erhalten, und seine Freunde waren ernstlich bemüht ihm dazu behülflich zu sein.

Gleich nach seiner Ankunft führte ihn Holzbauer beim Intendanten Graf Savioli[1] ein, wo sie zufällig auch Cannabich anwesend fanden. „Hr. Holzbauer" berichtet er dem Vater (4. Nov. 1777) „sagte auf welsch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bey Sr. Churfürstl. Durchlaucht hören zu lassen; ich bin schon vor funfzehn Jahren hier gewesen, ich war dort sieben Jahre alt; aber nun bin ich älter und größer geworden, und so auch in der Musik. Ah, sagte der Graf, das ist der — —. Was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich stellte mich aber, als wenn ich es nicht hörte, und ließ mich mit Andern in Discours ein, ich merkte aber, daß er mit einer ernsthaften Miene von mir sprach. Der Graf sagte dann zu mir: Ich höre, daß Sie so ganz passabel Clavier spielen. Ich machte eine Verbeugung." Es waren gerade Gallatage, am ersten derselben stellte Graf Savioli Wolfgang der Churfürstin vor, welche ihn sehr gnädig aufnahm und sich noch sehr wohl erinnerte, wie er vor funfzehn Jahren dort gewesen sei, ob sie ihn gleich nicht würde wiedererkannt haben. Am dritten Gallatag (6. November) war große Academie bei Hof, in welcher Mozart ein Concert und vor der Schlußsymphonie „aus dem Kopf" und eine Sonate spielte. „Der Churfürst", schreibt er (8. Nov. 1777) „sie und der ganze Hof ist mit mir sehr zufrieden. In der Accademie, alle zwey Mal wie ich spielte, so gieng der Churfürst und sie

1) Wieland, dem es ein fabelhafter Gedanke war seine deutsche Oper in Mannheim unter der Direction eines Italiäners zu sehen (Briefe an Sophie La Roche S. 189 f.), war nachher sehr mit ihm zufrieden; »il se conduit en galant-homme« schreibt er an Merck (Wagner II S. 124).

völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Accademie machte Cannabich, daß ich den Hof sprechen konnte. Ich küßte dem Churfürsten die Hand. Er sagte: Es ist jetzt, glaube ich, funfzehn Jahre, daß Er nicht hier war? — Ja, Ew. Durchlaucht, funfzehn Jahre, daß ich nicht die Gnade gehabt habe — — Er spielt unvergleichlich. Die Prinzessin, als ich ihr die Hand küßte, sagte zu mir: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.« Die Churfürstin ließ ihn wissen daß er noch einmal bei ihr allein spielen sollte und sie mußten nun zunächst bleiben um zu erwarten, wann sie ihn befehlen würde. Nach einigen Tagen wurde Mozart auch mit Cannabich zum Grafen Savioli beschieden, der ihm das für ihn bestimmte Präsent einhändigte. „Es war so", schreibt er (13. Nov. 1777) „wie ich es mir eingebildet habe: nichts in Geld, eine schöne goldene Uhr. Mir wären aber jetzt 10 Carolin lieber gewesen als die Uhr, welche man mit Ketten und Devisen auf 20 Carolin schätzt; auf der Reise braucht man Geld. Nun habe ich mit Dero Erlaubniß 5 Uhren; ich habe auch kräftig im Sinne, mir an jeder Hosen noch ein Uhrtäschl machen zu lassen und, wenn ich zu einem großen Herrn komme, zwey Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode ist), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren."

Nach der Meinung des Vaters sollte Wolfgang in Mannheim, wenn nicht bestimmte Aussichten auf eine Anstellung sich ergäben — was ihm nicht wahrscheinlich war —, nicht länger als irgend nöthig verweilen; durch gute Freunde ließe sich dort wie in München für eine künftige Anstellung auch in seiner Abwesenheit wirken; er selbst müsse den Augenblick nutzen und sich an verschiedenen Orten hören lassen um Geld zu erwerben für den Unterhalt und sich bekannt zu machen, was das beste Mittel sei um ein Unterkommen zu finden. Er

war auch nicht müssig geblieben, er hatte sich umgethan, wo etwa gute Aussichten seien; in Frankfurt sei eingezogenen Nachrichten nach nichts zu machen; eher in Mainz[2], wo man durch den Beistand des Concertmeister Kreuser[3] Concerte bei Hofe und in der Stadt wohl zu Stande bringen könne, vielleicht auch in Trier, wo Prinz Clemens von Sachsen Churfürst sei, derselbe „zwischen welchem und dem Churfürsten Du in München bei der Tafel mit dem Bleistift componirt hast, als wir von England nach Hause gereiset" (I S. 68), während Bonn nichts eintragen würde. Von solchen Ausflügen könnten sie ja auch nach Mannheim wieder zurückkehren, wenn dort nur Aussicht sei sich den Winter über zu halten; im äußersten Falle müsse man freilich an Paris denken, was aber eine schwierige und kostspielige Unternehmung sei. Ihm, der fortwährend mit Plänen umging und ihre Ausführung zu ermöglichen strebte, war es keineswegs recht daß die Reisenden sich in Mannheim behaglich einzurichten schienen ohne bestimmte Aussichten. Wolfgang aber, der im Kreise seiner musikalischen Freunde warm geworden war, der zum erstenmal die Erfahrung machte, bei kunstverständigen Fachgenossen Anerkennung und Bewunderung, im ungezwungenen und

2) Der Churfürst von Mainz war für Musik enthusiasmirt; „nicht leicht" sagt Schubart (Aesthetik S. 182) „hat ein großer Mann die Musik so in sein Leben verwebt wie dieser. Musik weckte ihn, Musik begleitete ihn zur Tafel, Musik scholl auf seinen Jagden, Musik beflügelte seine Andacht in der Kirche, Musik wiegte ihn in balsamischen Schlummer und — Musik hat diesen wahrhaftig guten Fürsten gewiß im Himmel bewillkommt."

3) Georg Anton Kreuser, geb. 1743, war ein tüchtiger Violinspieler und hielt sich auf seinen Reisen längere Zeit in Italien, Frankreich und Holland auf, bis er Concertmeister in Mainz wurde, wo er auch gestorben ist. „Er soll von einem sehr leutseligen und gefälligen Charakter sein" sagt Gerber.

heiteren Verkehr mit gebildeten Familien Zuneigung und Anregung zu finden, fühlte sich in diesem neuen Elemente so wohl, daß er es gern hörte, wenn „Alles zu ihm sagte: Wo wollen Sie denn den Winter hin? bey dieser Jahreszeit ist es ja gar übel zu reisen; bleiben Sie hier!" Und da erschienen ihm auch die Aussichten, welche die guten Wünsche so vieler guter Freunde ihm eröffneten, keineswegs unsicher. Die Mutter ließ sich von dem Sohne und seinen Freunden leiten und war zufrieden, wenn man sie überredete, der Aufenthalt in Mannheim sei für Wolfgang das Vortheilhafteste.

Der Churfürst hatte befohlen daß Mozart auch bei seinen natürlichen Kindern eingeführt werde, die er sehr liebte und bei denen er sich Nachmittags einige Stunden aufzuhalten pflegte, wo er denn auch an ihrem Unterricht näheren Antheil nahm. Mozart ging mit Cannabich dahin. „Da sprach ich" schreibt er dem Vater (8. Nov. 1777) „den Churfürsten wie meinen guten Freund. Er ist ein recht gnädiger und guter Herr. Er sagte zu mir: Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geschrieben? — Ja, Ew. Durchlaucht! Ich empfehle mich Ew. Durchlaucht zur höchsten Gnad, mein größter Wunsch wäre, hier eine Opera zu schreiben. Ich bitte auf mich nicht ganz zu vergessen. Ich kann, Gott Lob und Dank, auch deutsch! und schmutzte. — Das kann leicht geschehen[4]. — Er hat einen Sohn und drey

4) Leop. Mozart hatte schon seinem Sohn geschrieben (2. Nov. 1777): „Ich wünsche daß Du in Mannheim etwas zu thun bekommst. Sie spielen immer deutsche Opern; vielleicht bekommst Du eine zu machen. — Sollte es geschehen, so weißt Du ohnehin, daß ich Dir das Natürliche, für Jedermann leicht Faßliche, Populare nicht erst recommandiren darf; das Große, Erhabene gehört zu großen Sachen: alles hat seinen Platz." Man sieht, er hatte nur das leichte Singspiel im Auge,

Töchter[5], die älteste und der junge Graf spielen Clavier. Der Churfürst fragte mich ganz vertraut um Alles wegen seine Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meister zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churfürst, als er ging, bedankte sich sehr höflich bey mir." Nach einigen Tagen ging er wieder zu ihnen und spielte dort „recht von ganzem Herzen. Ich spielte dreymal; der Churfürst ersuchte mich allezeit selbst darum, setzte sich allezeit neben meiner und blieb unbeweglich. Ich ließ mir auch von einem gewissen Professor ein Thema zu einer Fuge geben." Dies schien der geeignete Weg die Gunst des Churfürsten zu gewinnen; mit Wissen und auf Anstiften Cannabichs, wie er seinem Vater ausdrücklich zu bemerken sich veranlaßt sieht[6], begab er sich zum Grafen Savioli „einem recht braven Cavalier" und fragte ihn ob es nicht möglich sei, daß ihn der Churfürst den Winter da behielte, er sei gern bereit die Kinder desselben zu instruiren. Dieser antwortete, er wolle es dem Churfürsten proponiren, und so viel es bei ihm bestehe, werde es gewiß geschehen, nur möge er Geduld haben bis die Gallatage vorbei wären. Diese Antwort sah auch Cannabich als eine günstige an und erwartete den besten Erfolg. Unter diesen Umständen sei nichts zu machen als diesen abzuwarten; und da sich so eine Sache nicht übereilen lasse, so müsse man sich in Geduld zu fassen

---

von der neuen Erscheinung einer großen deutschen Oper war ihm noch nichts bekannt.

5) Es waren die Kinder der Schauspielerin Seyffert (Gräfin Haydeck). Der Sohn war später Fürst von Brezenheim, die Töchter an vornehme Herren verheirathet; Häusser Geschichte der rhein. Pfalz II S. 934.

6) „Hier ist der Fall freilich" antwortet dieser (29. Nov. 1777) „daß Du an Hrn. Cannabich einen Freund haben wirst, da sein Interesse wegen der Tochter damit verknüpft ist."

wissen, meldet Wolfgang dem Vater, und ermahnt ihn nicht durch Speculationen sich Zeit und Stimmung zu verderben, die sich doch meistens als nutzlos erwiesen. Mittlerweile habe er 150 Gulden beim Bankier aufgenommen; „denn der Wirth wird ohne Zweifel lieber Geld als Musik klingen hören."

Das war nicht nach dem Sinn des Vaters, der ihm einen derben Wischer für die unbesonnene Aeußerung ertheilt, daß die Speculationen nichts nützen. „Gerechter Gott!" schreibt er „ich soll nicht speculiren, nachdem ich nur wegen Euch itzt 450 fl. schuldig bin! und Du glaubst vielleicht mich dadurch in gute Laune zu bringen, wenn Du mir hundert Narrenspossen schreibst." Er weist ihnen nach, wie wenig sie bis jetzt auf ihrer Reise die Zeit gehörig in Acht genommen hätten[7], und schilt daß sie nicht zu rechter Zeit im Voraus ihre Pläne mittheilten damit man gehörige Vorbereitungen treffen könnte. „Ich bitt' Dich, mein Wolfgang, überleg doch Alles und schreib nicht immer die Sachen, wenn sie schon vorbey sind; sonst sind wir alle unglücklich." Er macht ihn darauf aufmerksam, wie er bis jetzt fast nur von Hoffnungen gelebt und dem Vater die Sorge für das Geld überlassen, das sie gebrauchten;

7) „Mein liebes Weib hat sich gerühmt, daß sie früh aufstehen, sich nicht aufhalten und Alles geschwind und hauswirthschaftlich machen werde. 16 Täge in München, 14 Täge in Augsburg, und nun 17 Täge in Mannheim — das ist in der That Hexerey! Ihr seid erst 8 Wochen, folglich 2 Monate weg und schon in Mannheim? das ist ohnbegreiflich geschwind. Da wir nach England reisten, waren wir 9 Täge in München, waren beim Churfürsten und Herzog Clemens und mußten auf das Präsent warten. — Wir waren 15 Tage in Augsburg, gaben aber 3 Concert allda, nemlich den 28 und 30 Junij und den 4 Julij. — Wir sind den 9 Junij von Salzburg abgereist, sind erst den 12ten in München eingetroffen, weil in Wasserburg neue Räder gemacht wurden und sind doch den 13 Julij in Schwezingen gewesen, obwohl wir uns auch in Ulm, Ludwigsburg und Bruchsal aufgehalten."

dazu wäre nicht einmal Rechnung abgelegt, was doch namentlich sein liebes Weib ihm versprochen hätte[8], wohl aber Geld aufgenommen ohne rechtzeitig Anzeige zu machen. „So eine Reise ist kein Spaß; das hast Du noch nicht erfahren. Man muß andere wichtige Gedanken im Kopf haben als Narrenspossen; man muß hundertfach voraussehen, bemühet sein, sonst sitzt man auf einmal im Dreck, ohne Geld — und wo kein Geld ist, ist auch kein Freund, und wenn Du hundert Lectionen umsonst giebst, Sonaten componirst und alle Nächte statt wichtigeren Dingen von 10 bis 12 Uhr Kindereien machst. Begehre dann einen Geld-Credit! — da hört aller Spaß auf einmal auf — und im Augenblicke wird das lächerlichste Gesicht ganz gewiß ernsthaft."

Aus dem zugleich gereizten und dabei doch etwas kleinlauten Ton, in welchem Wolfgang die Vorwürfe seines Vaters zurückweist, merkt man ebenso deutlich, daß er die Wahrheit derselben fühlte als auch, wie empfindlich es ihn berührte aus dem Mannheimer Leben, in welchem es ihm wohl geworden war, durch den Hinweis aufgestört zu werden, daß es für ihn noch andere Pflichten gebe, als sich in einer vorübergehenden Stellung behaglich sein zu lassen. „Wenn Sie

8) Hierauf erfolgte eine sehr summarische Rechnungsablage in einem Briefe der Frau (11. Dec. 1777): „Mein lieber Mann, Du verlangst zu wissen, was wir alles auf der Reise ausgegeben. Den Conto von Albert haben wir Dir geschrieben, und der von Augsburg ist 38 fl. gewesen. Der Wolfgang hat Dir geschrieben, daß wir 24 fl. Schaden haben, er hat aber die Unkösten vom Concert, welche auch 16 fl. machten, nicht dazu gerechnet, wie auch den Wirthsconto nicht. Also wie wir nach Mannheim gekommen, haben wir von allem Geld nicht mehr als 60 Gulden gehabt, also in 14 Tägen, wann wir abgereist wären, würde nicht viel übrig geblieben sein. Dann die Reisen kosten als mehr, seitdem es so theuer gewesen; es ist nicht mehr so wie es gewesen, Du würdest Dich verwundern."

die Ursach" heißt es in einem ausführlichen Brief (29. Nov. 1777) „meiner Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Faulheit zuschreiben, so kann ich nichts thun als mich für Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern daß Sie mich, Ihren Sohn nicht kennen. Ich bin nicht sorglos, ich bin nur auf Alles gefaßt und kann folglich Alles mit Geduld erwarten und ertragen — wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet. Nun, weil es halt so seyn muß, so seye es. Ich bitte aber im Voraus sich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag geschehen was da will, so ist es gut, wenn man nur gesund ist; denn die Glückseligkeit besteht — in der Einbildung." Allein auch mit dieser Moralphilosophie war der Vater nicht einverstanden; mit großer Gelassenheit giebt er ihm eine ausführliche Kritik des Satzes daß das Glück in der Einbildung bestehe, die eines Garve nicht unwürdig wäre, und ruft ihm besonders die Situation in den Sinn, wenn Jemand bezahlen solle und kein Geld habe. „Mein lieber Wolfgang, dieser Satz ist ein Moralsatz für Menschen, die mit nichts zufrieden sind!"

Wir erfahren nun ausführlicher den Verlauf dieser Bemühungen beim Churfürsten. Zunächst sucht Wolfgang den Vater über Cannabichs Gesinnung und Verhalten aufzuklären. „Nachmittag (nach der ersten Unterredung mit Savioli) war ich bey Cannabich", schreibt er dem Vater (29. Nov. 1777) „und weil ich auf sein Anrathen zum Grafen gegangen bin, so fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich erzählte ihm Alles. Er sagte mir: M i r ist es sehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Diensten wären. Ich sagte: Ich wollte nichts mehr wünschen, als daß ich immer um Sie seyn könnte, aber auf beständig wüßte ich wirklich nicht, wie

das möglich wäre. Sie haben schon zwey Kapellmeister, ich wüßte also nicht, was ich seyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachstehen! Das sollen Sie auch nicht, sagte er, hier steht kein Mensch von der Musik unter dem Kapellmeister, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürst könnte Sie ja zum Kammer-Compositeur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber sprechen. — Donnerstag darauf war große Accademie; als mich der Graf gesehen hatte, bat er mich um Verzeihung, daß er noch nichts geredet habe, indem jetzt die Gallatäg sind, so bald aber die Galla vorbey seyn wird, nämlich Montag, so wird er gewiß reden. Ich ließ drey Täg vorbey gehen, und als ich gar nichts hörte, so ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er sagte: Mein lieber Mr. Mozart (das war Freytag, nämlich gestern), heute war Jagd, mithin habe ich den Churfürsten unmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort sagen können. Ich bat ihn, er möchte doch nicht vergessen."

„Die Wahrheit zu gestehen, so war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entschloß mich also, meine leichteste sechs Variations über den Fischer-Menuett[9], die ich schon eigends wegen dies hier aufgeschrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Als ich hin kam, so können Sie sich die Freude nicht vorstellen von der Gouvernante. Ich ward sehr höflich empfangen; als ich die Variationen herauszog und sagte, daß sie für den Grafen gehören, sagte sie: O, das ist brav, aber Sie haben ja doch für die Comtesse auch was? — Jetzt noch nicht, sagte ich, wenn ich aber noch so lange

---

9) D. h. von diesen Bravurvariationen die sechs leichtesten; vgl. I S. 610 f.

hier bleibe, daß ich etwas zu schreiben Zeit habe, so werde ich — A propos, sagte sie, das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier. — Ich? da weiß ich nichts! — Das wundert mich, das ist curios. Mir sagte es neulich der Churfürst selbst. A propos, sagte er, der Mozart bleibt den Winter hier. — Nu, wenn er es gesagt hat, so hat es derjenige gesagt, der es sagen kann; denn ohne den Churfürsten kann ich natürlicher Weise nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geschichte. Wir wurden einig, daß ich morgen, als heute nach vier Uhr hinkommen würde und für die Comtesse etwas mitbringen würde. Sie werde, ehe ich komme, mit dem Churfürsten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heute hingegangen, aber er ist heut nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comtesse ein Rondeau gemacht."

„Habe ich nun nicht Ursache genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan ist, abreisen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Den Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürst hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiß, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Briefe eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, sich nicht zu früh zu freuen, oder zu sorgen, und die Geschichte keinem Menschen als Hrn. Bullinger und meiner Schwester zu vertrauen." Allein so rasch ging diese Angelegenheit nicht vorwärts; in seinem nächsten Briefe konnte Wolfgang dem Vater nur von mancherlei Vorfällen berichten, die einen guten Ausgang zu versprechen schienen. „Vergangenen Montag" schreibt er ihm (3. Dec. 1777) „hatte ich das Glück, nachdem ich drey Täge nach einander Vor- und Nachmittags zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürsten endlich

anzutreffen. Wir haben zwar Alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umsonst seyn, weil es schon spätt war, doch endlich sahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Comtesse zum Claviere sitzen, und ich setzte mich neben ihr und gab ihr Lection, und so sah uns der Churfürst, als er herein kam. Wir standen auf; aber er sagte, wir sollten fortmachen. Als sie ausgespielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und sagte, daß ich ein so schönes Rondeau geschrieben hätte. Ich spielte es, es gefiel ihm sehr. Endlich fragte er: Wird sie es aber wohl lernen können? — O ja, sagte ich, ich wollte nur wünschen, daß ich das Glück hätte, ihr es selbst zu lehren. Er schmutzte und sagte: Mir wäre es auch lieb; aber würde sie sich nicht verderben, wenn sie zweyerley Meister hätte? — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kömmt nur darauf an, ob sie einen guten, oder schlechten bekömmt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht würden nicht zweifeln — werden Vertrauen auf mich haben — — O das ganz gewiß, sagte er. Nun sagte die Gouvernante: Hier hat auch Mr. Mozart Variations über den Menuett von Fischer für den jungen Grafen geschrieben. Ich spielte sie, sie haben ihm sehr gefallen. Nun scherzte er mit der Comtesse, da bedankte ich mich für das Präsent. Er sagte: Nun, ich werde darüber denken; wie lange will Er denn hier bleiben? — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben, so lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war Alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da sagte man mir, daß der Churfürst gestern abermals gesagt hat, der Mozart bleibt diesen Winter hier. Nun sind wir mittendrein, warten muß ich doch."

„Heut zum viertenmal habe ich bey Wendling gespeis't. Vor dem Essen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeister Schweitzer, der gestern Abends angekommen, hin. Savioli

sagte zu mir: Ich habe gestern abermal mit dem Churfürsten gesprochen, er hat sich aber noch nicht resolvirt. Ich sagte zu ihm, ich muß mit Ihnen ein paar Worte sprechen. Wir gingen ans Fenster. Ich sagte ihm den Zweifel des Churfürsten, beklagte mich, daß er gar so lange hergeht, daß ich schon so viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, daß mich der Churfürst auf beständig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter so wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann; er soll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er sagte mir, er wird es ihm gewiß so proponiren; heute Abends könnte es zwar nicht seyn, indem er heute nicht nach Hofe kömmt; aber morgen verspricht er mir gewisse Antwort. Nun mag geschehen, was will. Behält er mich nicht, so dringe ich auf ein Reisegeld; denn das Rondeau und die Variationen schenke ich ihm nicht. Ich versichere Sie, daß ich so ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geschehen was will, ich habe mich völlig in Willen Gottes ergeben."

Aber auch in den nächsten Tagen war vom Churfürsten keine andere Antwort herauszubringen als mit Achselzucken: Ich bin noch nicht resolvirt. Endlich konnte Mozart seinem Vater das Resultat aller Verhandlungen berichten: es war dasjenige, was dieser immer vermuthet hatte (10. Dec. 1777). „Hier ist dermalen Nichts mit dem Churfürsten. Ich war vorgestern in der Accademie bey Hof, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu; als er mich sah, schupfte er die Achseln. Was, sagte ich, noch keine Antwort? — Bitte um Vergebung, sagte er, aber leider Nichts. — Eh bien, antwortete ich, das hätte mir der Churfürst eher sagen können. — Ja, sagte er, er hätte sich noch nicht resolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgestellt hätte, daß Sie schon so

lange hier sitzen und im Wirthshause Ihr Geld verzehren. — Das verdrießt mich auch am meisten, versetzte ich, das ist gar nicht schön. Uebrigens bin ich Ihnen, Herr Graf (denn man heißt ihn nicht Eccellenz), sehr verbunden, daß Sie sich so eifrig für mich angenommen haben und bitte sich im Namen meiner beym Churfürsten zu bedanken für die zwar späte, doch gnädige Nachricht, und ich versicherte ihn, daß es ihn gewiß niemalen gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. — O, sagte er, von diesem bin ich mehr versichert, als Sie es glauben." Die unerwartete Wendung machte auf die Mannheimer Freunde einen ebenso unangenehmen Eindruck, wie auf Mozart. Er ging zu Cannabich und erzählte, da dieser auf der Jagd war, der Frau die ganze Sache. „Als die Mlle. Rose", fährt er fort „welche drei Zimmer weit entfernt war und just mit der Wäsche umging, fertig war, kam sie herein und sagte zu mir: Ist es Ihnen jetzt gefällig? denn es war Zeit zur Lection. — Ich bin zu Befehl, sagte ich. — Aber, sagte sie, heut wollen wir recht gescheut lernen. — Das glaube ich, versetzte ich, denn es dauert so nicht mehr lang. — Wie so? warum? — Sie ging zu ihrer Mama und die sagte es ihr. Was? sagte sie, ist es gewiß? ich glaube es nicht. — Ja ja, gewiß! sagte ich. Sie spielte darauf ganz serieuse meine Sonate; hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten; endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Herrn Schatzmeister die Thränen in die Augen, denn sie spielte just die Sonate und das ist das Favorit vom ganzen Hause. Hören Sie, sagte der Schatzmeister, wenn der Hr. Kapellmeister (man nennt mich hier nie anderst) weggeht, so macht er uns alle weinen. — Ich muß sagen, daß ich hier sehr gute Freunde habe, denn in solchen Umständen lernet man sie kennen."

Besonders Wendling kam diese Resolution sehr uner-

wünscht; als Mozart sie ihm mittheilte wurde er „völlig roth und sagte ganz hitzig: Da müssen wir Mittel finden, Sie müssen hier bleiben, die zwey Monate aufs wenigste, bis wir hernach mit einander nach Paris gehen"[10]. Er fand auch eine Auskunft, denn schon als Wolfgang am nächsten Tag zu ihm zu Tisch kam, machte er diesem, wie er seinem Vater berichtet (10. Dec. 1777), einen Vorschlag, der sehr befriedigend schien. „Unser Indianer (das ist ein Holländer, der von seinen eigenen Mitteln lebt, ein Liebhaber von allen Wissenschaften und ein großer Freund und Verehrer von mir[11]) ist halt doch ein rarer Mann. Er giebt Ihnen 200 fl., wenn Sie ihm drey kleine, leichte und kurze Concerte und ein paar Quattro auf die Flöte machen. Durch den Cannabich bekommen Sie auf das wenigste zwey Scolaren, die gut bezahlen. Sie machen hier Duetti auf das Clavier und eine Violine per souscription, und lassen sie stechen. Tafel haben Sie sowohl Mittags als Abends bei uns. Quartier haben Sie für sich bey Herrn Hof-Kammerrath; das kostet Sie Alles Nichts." Mozart war froh in der Aussicht nun doch in Mannheim bleiben zu können und dachte an Alles, was er während der Zeit componiren könne. „Ich werde die zwey Monate hindurch genug zu schreiben haben, 3 Concerte, 2 Quartetten, 4 oder 6 Duetti auf Clavier, und dann habe ich auch im Sinne, eine neue große Messe zu machen und dem Churfürsten zu präsentiren." Gleich am folgenden Tag machte er sich auf um ein kleines und billiges Quartier für die Mutter auszusuchen; „die sind hier sehr rar", schreibt diese „die wohlfeilen, theure kann man genug haben."

10) Leopold Mozart fand es sehr natürlich, daß Wendling ihn bis zur Reise zu halten suchte; „sie brauchen einen Vierten und wo fänden sie einen gleichen?"

11) Er hieß Dejean (einmal nennt Mozart ihn De Champs).

Der Vater, dem es schon eine Beruhigung war daß er nur wieder klar die Verhältnisse durchschauete, war zufrieden wenn die Reise nicht in der Winterkälte fortgesetzt werden mußte[12], und meinte ebenfalls, der Plan ließe sich ausführen, wenn man des Holländers sicher wäre; wäre aber dies nicht der Fall, sollten sie gleich nach Mainz aufbrechen. Davon aber wollte er in keinem Fall etwas wissen, daß Sohn und Mutter sich trennten. „So lange die Mama dableibt, sollst Du bei ihr bleiben"; schreibt er (18. Dec. 1777) „Du sollst und mußt die Mama nicht allein Trübsal blasen und anderen Leuten überlassen, so lang sie bey Dir und Du bey ihr bist." Auf die Paar Gulden, die ein größeres Quartier koste, komme es nicht an, und nach Hause reisen könne die Mutter jetzt nicht. „Unterdessen seye bedacht, daß Du bey ihr bleibest und sie versorgest, daß ihr nichts abgehet, so wie sie für Dich besorget ist"[13]. Diesem Uebelstande wurde durch das An-

12) „O ich kann manchmal Euch den ganzen Tag nicht aus meinem Kopf bringen"; schreibt er der Frau (11. Dec. 1777) „sonderlich, wenn ich ans Reisen bei dieser Kälte denke — und an die anderen Sachen, die ganz anders hätten gehen sollen. — Ich darf nicht daran denken, daß ich nun schon über 600 fl. schuldig bin."

13) Auch darüber machte er sich mitunter Bedenken, ob auch Wolfgang seine Pflichten als Katholik erfülle. „Darf ich wohl fragen", schreibt er seiner Frau (15. Dec. 1777) „ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott gehet vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten und für das ewige immer Sorge tragen; junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen." Sie beruhigte ihn, daß Wolfgang zu Marien Empfängniß gebeichtet habe, und daß sie freilich an den Wochentagen nicht regelmäßig, Sonntags aber immer die Messe hörten, und zwar Wolfgang in der Hofkirche. Auch dieser rechtfertigte sich, nicht ohne Empfindlichkeit

erbieten des Hof-Kammeraths Serrarius abgeholfen, Mutter und Sohn in sein Haus aufzunehmen, wo sich die Mutter, welche, so lange sie im Wirthshaus wohnten, da Wolfgang seinen Geschäften nachging, viel allein geblieben war, ungemein wohl befand. „Wir sind jetzt unvergleichlich logirt", schreibt sie (18. Dec. 1777) „haben schöne Betten, alle Bedienung. Der Herr Hof-Cammerrath heißt Serrarius. Seine Frau ist recht höflich mit uns; ich speise alle Abend bey ihnen und plaudere bis halb 11 Uhr mit der Frau und Tochter, ich sollte fast den ganzen Nachmittag bey ihnen seyn. Mein Sohn wird so von ihnen geschätzt, daß es nicht zu sagen ist; es ist ihnen nur leid, daß er nicht alleweil bey ihnen sein kann." Er gab der Tochter, Namens Therese Pierron, einem jungen Mädchen von funfzehn Jahren, welche schon acht Jahre Klavier spielte, Unterricht; dafür erhielten sie Wohnung, Holz und Licht. Sie scheint ihn nicht durch hervorragendes Talent angezogen zu haben, denn es ist von der „Hausnymphe" nur selten die Rede; indessen studirte er ihr doch eins seiner Concerte ein, das sie in einer großen Gesellschaft, welche ihre Eltern dazu einluden, vortrug; später spielte sie in einer Akademie bei seinem Concert für drei

---

(20. Dec. 1777): „Ich habe geschrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat, das ist wahr! nur eins hat mich ein wenig verdrossen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergessen habe? — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und diese ist, nicht gar so schlecht von mir zu denken! Ich bin gern lustig, aber seyen Sie versichert, daß ich trotz einem jeden ernsthaft seyn kann. Ich habe seit ich von Salzburg weg bin (und auch in Salzburg selbst) Leute angetroffen, wo ich mich geschämt hätte so zu reden und zu handeln, obwohlen sie 10, 20 und 30 Jahre älter waren als ich! Ich bitte Sie also nochmals und recht unterthänig, eine bessere Meinung von mir zu haben."

Klaviere das dritte und leichteste. Vor seinem Abschied aus Mannheim componirte er auch eine Klaviersonate mit Violinbegleitung für sie[14]. Dem jungen Danner gab er Unterricht im Componiren, dafür speiste die Mutter dort zu Mittag, er selbst fand seine Kost bei Wendlings. „Der Wolfgang" schrieb sie ihrem Mann „hat so viel zu thun mit Componiren und Lectiongeben, er hat nicht Zeit Jemand eine Visite zu machen. Du siehst also daß wir diesen Winter commod hier verbleiben, und dies alles hat Mr. Wendling gemacht, der den Wolfgang wie seinen eigenen Sohn liebt."

Dieser giebt seinem Vater selbst folgenden Bericht über seinen täglichen Lebenslauf (20. Dec. 1777): „Vor 8 Uhr können wir nicht aufstehen, denn in unserem Zimmer (weil es zu ebener Erd ist) wird es erst um ½9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geschwinde an; um 10 Uhr setze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder ½1 Uhr[15]; dann gehe ich zum Wendling, dort schreibe ich noch ein wenig bis ½2 Uhr, dann gehen wir zu Tisch. Unterdessen wird es 3 Uhr, dann muß ich in den maynzischen Hof zu einem holländischen Officier[16] um ihn in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich, wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus um die Tochter zu instruiren; da fangen wir vor ½5 Uhr niemalen an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mlle. Rose; dort bleibe ich beym Nachtessen, dann

14) Sie ist gedruckt Oeuvres IV, 2. Auf dem Autograph (André Verz. 226) steht: Sonata di Wolfgango Amadeo Mozart li 11 di Marzo 1778 à Mannheim. Pour Mademoiselle Therese Pierron.

15) Am 18. December war schon ein Quartett „für den indianischen Holländer, für den wahren Menschenfreund" fertig.

16) Er nennt ihn später einmal La Paulrie.

wird discurirt oder bisweilen gespielt, da ziehe ich aber allezeit ein Buch aus meiner Tasche und lese — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte."

Die Mutter konnte also mit Recht dem Vater schreiben, der Wolfgang habe soviel zu thun, daß er nicht wisse, wo ihm der Kopf stehe und mit gerechter Befriedigung durfte sie hinzufügen (14. Dec. 1777): „Du kannst Dir nicht vorstellen, wie der Wolfgang hier hochgeschätzt wird, sowohl bey der Musik als auch bey Anderen; sie sagen Alle daß er seines gleichen nicht hat, seine Compositionen thun sie völlig vergöttern." Und das war dieselbe Zeit, wo berichtet wurde, Wolfgangs Bart mache sich nun so bemerklich, daß er abgenommen werden müsse. Worauf der Vater fragt: „à propos, wird der Bart weggeschnitten, weggebrennt oder gar wegrasirt?" und gewissenhaft berichtet wird: „Noch ist der Bart nicht barbiert worden, sondern mit dem Scheerl geschnitten; es wird sich aber nicht mehr thun lassen, mit nächstem wird der Barbier herhalten müssen."

Das große musikalische Ereigniß, welches damals die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, war die bevorstehende Aufführung von Wielands und Schweitzers Rosamunde. Nachdem mit Günther von Schwarzburg die Bahn gebrochen war, glaubte man nicht würdiger fortschreiten zu können als wenn man den Dichter und den Componisten der Alceste veranlaßte ein zweites Meisterwerk für die Mannheimer Bühne zu liefern. Schon im Sommer 1776 erging eine schmeichelhafte Aufforderung an Wieland eine Oper zu dichten, die dann Schweitzer unter seinen Augen componiren sollte[17];

17) Er schreibt an Merck den 24. Aug. 1776 (Wagner II S. 76): „Ich arbeite wieder an einer Oper Rosemund genannt — Sie kennen ja Heinrich II, seine Rosemund und Woodstocks Park ꝛc. Ich gehe aber mit

im Frühjahr 1777 machte er sich daran und hatte, wie er Merck schreibt[18], „das Ding den ganzen März durch dergestalt im Leibe, daß er sonst nichts sinnen noch beginnen konnte.“ Er war, obgleich „das ganze opus ein Werk des schrecklichsten Dranges von außen war“[19], doch so wohl damit zufrieden, daß er Merck schrieb (4. April 1777): „Ich schmeichle mir väterlich, Sie werden finden, daß es ein gesundes, wohlgestaltes Kind ist. Unter uns, wenn Schweitzer, der's componirt, seinen Mann prästirt, wie ich nicht zweifle, und die Acteurs halbwegs mit Menschengefühl spielen, so muß das Ding einen Effect machen, wie noch keine Oper gemacht hat.“ Wie groß war daher sein Erstaunen[20], als Jacobi, dem er seine Rosamunde „nicht als ein Werk der Liebe, sondern des Dranges, aus dem aber Schweitzer immer ein glänzendes Werk machen werde“ zugesandt hatte[21], ihm erklärte, er halte die Oper für mißlungen, als Goethe diesem Urtheil beistimmte

---

dem Ding um als mit einer Fabel. Es wird als ein opus musicum betrachtet ein gewaltiges opus werden — Schweitzer componirts. Von Alceste soll dann, ob Gott will, die Rede nicht mehr sein.“

18) Wagner I S. 105.

19) Wagner II S. 89: „Ich mußte; denn ich hatte mir in einem Anfall von bonhommie ein Wort entfallen lassen [in einem Brief an Klein, in Maltens Bibl. d. Weltk. 1840 I S. 380 f.], das man für Versprechen nahm. Sagen ich will nicht ging nicht an: sagen ich kann nicht noch weniger. Ich raffte mich also zusammen — wurde warm — fermentirte — und so gings dann weiter, von Punct zu Punct, wie Sie wissen, daß es nach dem ordentlichen Lauf der Natur zu gehn pflegt, wenn ein Kind des Geistes geboren werden soll, das Lebenskraft in sich habe.“

20) Nichts kann naiver und liebenswürdiger sein als die Lebhaftigkeit und Offenherzigkeit, mit welcher der leicht erregte Wieland die ganze Scala verschiedener Empfindungen bei dieser Angelegenheit in seinen Briefen an Jacobi (auserl. Briefw. I S. 265—280) und Merck (II S. 93 I S. 102. 118 f.) ausspricht.

21) Jacobis auserl. Briefwechsel I S. 262 ff.

und er erfuhr, daß auch der Minister Hompesch eine Umarbeitung der letzten Acte wünschte[22]. Er war außer sich, zuerst über die Kritiker, dann über sich, und ihn dauerte nur der arme Schweitzer, der schon (24. Mai 1777) drei Acte zum Entzücken schön componirt habe; denn er war nun entschlossen „das dumme Ding“ ganz zurückzuziehen. Allein Hompesch erklärte, Rosamunde müßte geliefert werden, „da man ihm eher eine Mißrechnung von 100000 Gulden verzeihen würde, als die neue deutsche Oper nicht zu liefern“; und so mußte sich Wieland daran begeben sie umzuarbeiten. Als er damit fertig war, schickte er sie wieder an Jacobi mit den Worten: „Von meiner Rosemunde denke nun was Du kannst, lieber Bruder; hier hast Du sie für todt oder lebendig. Schweitzer hat daraus ein Werk gemacht, welches zu hören man von 20 und 30 Meilen her kommen wird. Die schwache Seite des Dings kenne ich wohl; aber den möcht' ich sehen, der bei der Aufführung Zeit behielte darauf Acht zu geben, und darauf kommt doch bei einer Oper alles an“[23].

---

22) „Herzlichen Dank für Hompesch's Brief. Der Inhalt soll in meiner Seele ewig begraben bleiben. Der edle, gute Mann dauert mich. Alles, was er von Rosemund schreibt, ist wahr. Nichts ist gewisser, als daß ich für das Dramatische gar keinen Sinn habe.“

23) An Sophie La Roche schreibt er (S. 184), er gehe nach Mannheim „um Schweitzers Rosemunde zu hören. Sie wissen daß bey einer Oper der Text nicht in Anschlag kommt.“ Und später (S. 187 f.): „Ich glaube, Rosemunde wird Ihnen ein großes Vergnügen machen — nicht als ob ich glaubte, was ich dabey gethan habe, sey ein großes Werk; sondern weil ich glaube, Sie werden in Ihrem Leben nie in solchem Grad erfahren haben, was die Magie der Musik ist als in dieser Oper. Mein ganzes Verdienst bey dieser Sache ist, daß ich einige schöne Arien gemacht und Schweitzern Gelegenheit gegeben habe sein ganzes Genie zu deployiren. Sie werden alle Ihre Nerven vonnöthen haben um die Scene, wo die Königin mit Gift und Dolch zu Rosamunden kommt, auszuhalten — und

Er war zugleich eingeladen worden persönlich der Aufführung seiner Oper beizuwohnen; zwar hatte das Mißbehagen an seiner Arbeit ihm die Lust dazu verbittert, häusliche und ökonomische Bedenken kamen dazu; endlich siegte doch der Wunsch sich einmal in Musik zu ersättigen und die Aussicht theure Freunde zu sehen: Jacobi und Sophie La Roche mit ihrer Tochter Max Brentano versprachen ebenfalls nach Mannheim zu kommen[24].

Die Aufführung der Oper war anfangs für den Namenstag des Churfürsten (4. Nov. 1777) bestimmt gewesen, der durch die Umarbeitung veranlaßte Aufenthalt verursachte daß man sie bis in den Januar 1778 verschob. Nachdem alle Vorbereitungen getroffen, namentlich Decorationen und Costumes mit großer Pracht veranstaltet waren, kam Schweitzer[25]

---

in zwey oder drey anderen Scenen werden Sie in Elysium zu seyn glauben. Kurz, ich freue mich selbst auf meine Reise nach Mannheim wie meine Kinder auf den heiligen Christ."

24) Auch den Witterungswechsel in der Reiseangelegenheit kann man in den Briefen an Merck verfolgen (Wagner II S. 93. 104. 113 f. 116 f. I S. 119 f.)

25) Anton Schweitzer, geb. zu Coburg 1737, wurde in Baireuth gebildet und trat in die Kapelle zu Hildburghausen, wo ihn Dittersdorf im Jahr 1758 als einen „lieben jungen Menschen" kennen lernte (Selbstbiogr. S. 87). Im Jahr 1772 kam er nach Weimar; dort traf ihn Großmann und rühmte ihn Knebel als einen geschickten Tonkünstler, der einen ansehnlichen Posten verdiente. „Er hat Elysium [von G. Jacobi] componirt und den Beifall der Kenner erhalten. Pygmalion, ebenfalls von seiner Composition, ist schön, voll Feuer und Ausdruck; ich habe ihn besonders in den Uebergängen vom Heftigen zum Sanften bewundert. Jetzt setzt er Ariadne auf Naxos [von Brandes, vgl. dessen Selbstbiogr. II S. 156 f.] in Musik; es ist nach dem Rousseau dialogisirt und sehr fähig die Geschicklichkeit eines Tonkünstlers zu beschäftigen" (Knebels litter. Nachl. II S. 166). Nachdem er durch die Alceste im Jahr 1773 großen Ruhm erlangt hatte, machte der Schloßbrand im folgenden Jahr allen

um die letzten Proben selbst zu leiten anfangs December nach Mannheim. „Hr. Kapellmeister Schweitzer" schreibt Mozart, der gleich seine Bekanntschaft machte (3. Dec. 1777), „ist ein guter, braver, ehrlicher Mann; trocken und glatt, wie unser Haydn, nur daß die Sprache feiner ist. In der zukünftigen Opera sind sehr schöne Sachen und ich zweifle gar nicht daß sie gewiß reussiren wird. Die Alceste hat sehr gefallen[26] und

---

theatralischen Aufführungen in Weimar ein Ende; er ging als Kapellmeister nach Gotha und starb dort 1787.

26) Wieland war ganz entzückt von der Alceste. „Fremde vom ersten Rang und von zuverlässigem Urtheil", schreibt er an Sophie La Roche (S. 167) „welche in England, Frankreich und Italien alles gesehen und gehört haben, waren bei der Repetition beinahe außer sich vor Verwunderung in Weimar so was zu hören. Musik und Execution (zumal von unseren Sängerinnen Mlle. Koch und Mlle. Hellmuth) sind wirklich das Schönste, was ich jemals gehört habe." In einem Briefe an Klein vom Jahr 1774 schreibt er von Glucks Alceste: „Auch diese ist ein göttliches Werk, wie Sie wissen. Aber meines Schweitzers Composition der teutschen Alceste ist und bleibt doch das Schönste, was wir bisher in dieser Art noch gehört haben. So überzeugt ich hiervon durch mein Gefühl und meinen Verstand bin, so würde ich doch nicht so zuversichtlich sprechen, wenn ich nicht große Kenner der Musik, die in Italien und Teutschland Alles gehört haben, was hörenswerth ist, ebenso sprechen gehört hätte. Die Recitative sind darin ebenso interessant und beinahe noch interessanter als die Arien. Aber die herrlichsten Stellen würden verloren gehen, wenn sie nicht mit dem gehörigen Geist, Nachdruck und Gefühl recitirt würden, oder wenn die Instrumente, die keine Note zu machen haben, welche nicht etwas zum Ausdruck beitrüge, nicht mit der äußersten Accuratesse zu dem gemeinschaftlichen Zweck mitarbeiteten" (Morgenblatt 1820 n. 160); vgl. Gruber Leben Wielands III S. 33 ff. Auch Jacobi war, nachdem er Hartig Stücke aus der Alceste hatte singen hören, über das Schicksal der Rosemunde beruhigt (auserl. Briefw. I S. 273. 274 f.) und Schubart (Aesthetik S. 110) giebt ihr die größten Lobsprüche. Mozart urtheilte nicht so günstig. „Nun wird zu München die traurige Alceste von Schweitzer aufgeführt!" schreibt er später dem Vater (18. Dec. 1778). „Das Beste (nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen einiger

ist doch halb nicht so schön wie die Rosamunde. Freylich hat das viel beygetragen, weil es das erste teutsche Singspiel war; nun macht es, NB. auf die Gemüther die nur durch die Neuheit hingerissen werden, lange den Eindruck nicht mehr." Täglich wurde nun die Oper probirt und es kann uns als ein Beweis der Achtung gelten, in welcher Mozart bei der Kapelle stand, daß er „als Schweitzer übel auf war, statt seiner die Oper mit etlichen Violinen bey Wendling dirigiren mußte" (18. Dec. 1777). Indessen gewann sie durch öfteres Anhören nicht bey ihm. „Die neue Oper gefällt dem Wolfgang gar nicht"; schreibt die Mutter (18. Dec. 1777) „er sagt, es ist keine Natur darinnen und Alles übertrieben, und für die Sänger nicht gut geschrieben[27]; wie es bei der Production ausfallen wird, müssen wir erwarten."

Im Publicum war man auf die Ankunft Wielands, der damals in Mannheim vor allen deutschen Dichtern beliebt war[28], ganz besonders gespannt. „Hr. Wieland, der

Arien) ist der Anfang des Recitativ: O Jugendzeit! und dies hat erst der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig, der die Rolle des Admet spielt, punctirt und dadurch die wahre Expression hereingebracht. [Dieses Recitativ ließ sich Jacobi viermal vorsingen.] Das Schlechteste aber (nächst dem stärksten Theil der Opera) ist die Ouverture."

27) Später beklagt er in einem Brief an den Vater (11. Sept. 1778) Aloisia Weber wegen ihrer schlechten Rolle in der Rosamund. „Eine Arie hat sie, wo man aus dem Ritornell was Gutes schließen könnte, die Singstimme ist aber alla Schweitzer, als wenn die Hunde bellen wollen; eine einzige Art von einem Rondeau hat sie im zweiten Act, wo sie ein wenig ihre Stimme souteniren und folglich zeigen kann. Ja, unglücklich der Sänger oder die Sängerin, die in die Hände dieses Schweitzers fällt; denn der wird sein Lebtag nicht das singbare Schreiben lernen!"

28) Schubart suchte in Mannheim durch Vorlesen den Geschmack für deutsche Dichtkunst zu bilden und besonders für Klopstocks Anerkennung zu wirken, auch fanden sich Leute, die es bloß auf sein Wort glaubten daß Klopstock das größte deutsche Dichtergenie sei, wie dieser denn auch bei seinem

die Poesie [der Oper] gemacht hat, wird auch den Winter hieher kommen; den möchte ich wohl kennen — wer weiß es!" schrieb Wolfgang (3. Dec. 1777). Am 21. December kam Wieland an und war mit dem Empfang, welchen er beim Churfürsten fand, ebenso sehr zufrieden als mit der Aufmerksamkeit, welche man ihm von allen Seiten erwies. „Man empressirt sich mich zu haben und jeder Tag ist mit etwas bezeichnet, das mir die Wiedererinnerung desselben angenehm macht" schreibt er am 26. December an Sophie La Roche[29], und am folgenden Tag an Merck[30]: „Ich kann Euch itzt noch nichts Weiteres sagen, als daß ich mich zu Seel und Leib wohl befinde und eben dadurch, daß ich keine andere Rolle spiele als meine eigene, meine Sachen, wie mich däucht und wie es wenigstens scheint, recht gut mache. Vierzehn Tage, längstens drei Wochen, wirds herrlich gehen und mehr verlangen wir ja nicht. Eure Weissagungen oder Ahnungen von dem Eindruck, den meine Epiphania unter diesen Menschenkindern machen werde, scheinen völlig in Erfüllung zu gehen. Bis jetzt habe ich mich gut gehalten: Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter diesem Volke werde! Doch dafür ist auch gesorgt." Auch Mozart wurde bald mit ihm bekannt; er ließ sich durch den Glanz, welchen der Enthusiasmus für

---

Aufenthalt in Mannheim im Jahr 1775 alle einem solchen gebührende Ehre genoß. „Hingegen hatte Wielands Genius allenthalben Eintritt. Seine ausländische Miene, wollüstige Gemälde, freie Moral, Kenntniß des verderbten Herzens, dem er auf eine so süße Art zu schmeicheln wußte, machten ihn leicht zum Liebling eines Volks, das ebenso gesinnt war. Nur wenige — aber die edelsten — schmeckten Milton, Shakespeare, Young, Ossian und unsere echte deutsche Barden" (Schubart Selbstbiogr. 14 I S. 217 f.).

29) Wielands Briefe an Sophie von La Roche S. 191. 193.

30) Wagner I S. 121.

den berühmten Dichter um diesen verbreitete, nicht imponiren und entwirft seinem Vater folgende unbefangene Charakteristik (27. Dec. 1777): „Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt; er kennt mich aber noch nicht so wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht so vorgestellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruhet, denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man genirt sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man giebt auf jedes Wort acht, das er spricht; — nur Schade daß die Leute oft so lang in der Erwartung seyn müssen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermöge er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase; die Statur wird seyn, beyläufig etwas größer als der Papa." Nachher lernte Wieland denn auch ihn kennen. „Der Hr. Wieland" schreibt er (10. Jan. 1778) „ist, nachdem er mich nur zweymal gehört hat, ganz bezaubert. Er sagte das letztemal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: Es ist ein rechtes Glück für mich daß ich Sie hier angetroffen habe! und druckte mich bey der Hand."

Von der Wendling war Wieland im höchsten Grade entzückt, auch alle sonstigen Vorbereitungen für die Oper befriedigten ihn sehr. Die erste Aufführung war auf den 11. Januar bestimmt und er hoffte mit seiner Rosamund viel Ehre und Freude an Mannheim zu erleben, wenn nur die Krank-

heit des Churfürsten von Bayern keinen schlimmen Streich spielte. Diese Befürchtung traf ein. Am 30. December starb Churfürst Maximilian; die Todesnachricht traf in Mannheim ein, als Karl Theodor dem Schlußgottesdienst des Jahres beiwohnte und schon in der folgenden Nacht entschloß er sich zur Abreise nach München[31]. Damit hatten alle Festlichkeiten ein Ende. „Dem hiesigen Publico und mir selbst“ schreibt Wieland an den Freiherrn v. Gebler (5. Jan. 1778) „hat der Tod Maximilian Josephs einen großen Spaß verdorben. Meine von Herrn Schweitzer ganz vortrefflich gesetzte Oper Rosamunde sollte den 11. dieses zum erstenmal gegeben werden und das Karneval durch achtmal wiederholt werden. Alle Anscheinungen versprachen mir einen so großen Succeß, als vielleicht jemals ein Singspiel gehabt hat, als der Tod des Churfürsten von Bayern auf einmal eine Veränderung des Schauplatzes hervorbrachte, deren lugubre Decorationen die meinigen verdrängen mußten“[32]. Ihm zu Ehren, wie es scheint, wurde die Oper noch einmal im Theater probirt[33], dann reiste er, trotz dem daß die Hauptsache vereitelt war, befriedigt nach Weimar zurück[34].

---

31) Häusser Gesch. der rhein. Pfalz II S. 957 f.

32) Auswahl denkw. Briefe von Wieland II S. 58.

33) „Heut ist die Rosamund im Theater probirt worden“; schreibt Mozart dem Vater (10. Jan. 1778) „sie ist — — gut, aber sonst nichts; denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen?“ Holzbauer, der sich „alle mögliche Arten von Fieber über die Rosamunde an den Hals probirt hatte“, als diese 1780 gegeben wurde — Minna Brandes sang die Rosamund, Toskani den König — sagte an Heinse von Schweizer: „Er ist ein Genie; wenn ers trifft, so ists göttlich; sonst ist es manchmal, als ob er Branntwein gesoffen hätte“ (Briefe von Gleim und Heinse I S. 324).

34) „Ich reise nun“, schreibt er an Gebler „übrigens mit meinem hiesigen Aufenthalt höchst vergnügt, wieder nach meinem lieben Weimar. Ich

Das wichtige Ereigniß hatte für die Mannheimer und namentlich auch die Musiker bedeutendere Folgen als daß für die nächste Zeit alles still und langweilig war. Zwar konnte man in Mannheim nicht glauben, daß Karl Theodor seine Residenz nach München verlegen werde — der Patriotismus der Pfälzer war viel zu fest von den unübertrefflichen Vorzügen Mannheims überzeugt[35] —; indeß wurde doch die Aussicht in die Zukunft unsicher und bald durch die drohende Wendung, welche die politischen Zustände nahmen, sehr beunruhigend.

6.

Wenn Mozart schon in München, wie wir sahen, lebhaft durch den Gedanken angeregt worden war deutsche Opern zu schreiben, so mußte sein Aufenthalt in Mannheim, wo alles

habe hier viel Merkwürdiges gesehen und gehört und besonders unter den Tonkünstlern und Malern verschiedene Subjekte kennen gelernt die ich für einzig in ihrer Art halte, und um derentwillen Mannheim mir immer interessant bleiben wird." Der Churfürst ließ ihm eine gar schöne Tabacksdose, 40 Carolin an Werth, nebst 100 fl. und 24 Carolin Reisegeld zustellen, womit er sehr zufrieden war, und so dämmerte sich die Geschichte von Mannheim, wie er Merck schreibt (Wagner II S. 122. 124), allmählich in seinem Kopfe zu einem feinen Mährchen zusammen.

35) K. R[isbeck] Briefe über Deutschland 1 S. 340 f.: „Die Mannheimer thaten dem Churfürsten den seltsamen Vorschlag bei ihnen zu bleiben und Bayern, welches wenigstens fünfmal so groß ist als die Pfalz, durch einen Statthalter regieren zu lassen. Sie können jetzt noch nicht begreifen, wie ihr Landesfürst München vorziehen könne. Sie sind von den Schönheiten ihrer Hauptstadt so sehr eingenommen, daß sie Dich unter die Nase auslachen, wenn Du ihnen sagst, es gebe noch schönere Städte in der Welt als Mannheim. — — Ueberhaupt sind die Mannheimer das eitelste Völkchen unter der Sonne. Sie haben einen so hohen Begriff von der Macht und dem Reichthum ihres Landes, daß sie ihren Fürsten mit den größten Monarchen parallel setzen." Aehnliche Züge von Localpatriotismus aus jener Zeit erzählt Brandes (Selbstbiogr. II S. 279).

Interesse auf dieselbe gerichtet war, seinen Wunsch für dieselbe thätig zu sein nur noch steigern. Auch hatte er dem Churfürsten gerade für eine solche Aufgabe seine Dienste angeboten; als dieser sie ablehnte, eröffnete sich ihm eine neue Aussicht in Wien, wo Joseph II mit dem Plan umging eine deutsche Oper zu gründen. „Ich weiß ganz gewiß"[1], schreibt Wolfgang dem Vater (11. Jan. 1778) „daß der Kaiser im Sinn hat in Wien eine teutsche Opera aufzurichten und daß er einen jungen Kapellmeister, der die teutsche Sprache und Genie hat, und im Stande ist etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernst sucht; Benda in Gotha sucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre so eine Sache für mich, aber gut bezahlt, das versteht sich. Wenn mir der Kaiser 1000 fl. giebt, so schreibe ich ihm eine teutsche Oper, und wenn er mich nicht bezahlen will, so ist es mir einerley. Schreiben Sie, ich bitte an alle erdenklichen guten Freunde in Wien daß ich im Stande bin dem Kaiser Ehre zu machen. Wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer Oper probiren, — — was er hernach machen will, das ist mir einerley. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, sonst möchte mir Jemand vorkommen."

Der Vater war nicht der Mann dergleichen liegen zu lassen; er wandte sich sogleich direct an Heufeld[2], der ihm

1) Anfang December 1777 hatte der Kaiser den Gedanken gefaßt und Müller den Auftrag gegeben mit Hartig zu unterhandeln ob er als Tenorist nach Wien gehen wolle; was sich zerschlug weil er 1500 fl. Gehalt und Pension verlangte, während ihm nur 1200 fl. Gehalt geboten wurden (Müller Abschied von der Bühne S. 254 ff.). Auf diesem Wege konnte Mozart genau unterrichtet sein.

2) Franz, Edler von Heufeld war als Schriftsteller für das Wiener Theater thätig und seit dem Jahr 1769 mehrmals bei der Leitung desselben betheiligt; er spielt bei dem eifrigen Kampf gegen die improvi=

und Wolfgang von früherer Zeit her befreundet war, dem sich auch Kenntniß der Sachlage und Einfluß zutrauen ließ, und ersuchte ihn sich durch eine Bittschrift an den Kaiser und die Kaiserin für Wolfgangs Anstellung zu verwenden. Es traf sich daß grade um dieselbe Zeit Briefe von Mesmers (I S. 113) aus Wien einliefen, welche erfahren hatten daß Wolfgang Salzburg verlassen habe und nun anfragten, warum er denn nur nicht nach Wien komme; er solle bei ihnen Wohnung, Kost und Alles haben so lange er wolle, und für Einnahmen und Verdienste wollten die Freunde schon sorgen. Aber mit der Oper sah es nach diesen Berichten nicht viel versprechend aus. „Mir scheint", schreibt Leop. Mozart (29. Jan. 1778) „der Kaiser machts wie unser Erzbischof; es soll etwas Gutes sein und nicht viel kosten"[3]. Das war freilich die allgemeine Klage, die wir noch öfter hören werden. Bestimmte Aufklärung über die Lage der Dinge gab ihm dann ein Schreiben Heufelds (23. Jan. 1778), das er sogleich Wolfgang mittheilte.

„Es ist andem" schreibt er „daß Se. Majestät der Kaiser, welchem seine Mutter das Theater gänzlich überlassen hat, eine deutsche komische Opera zu errichten Willens sind. Alle Befehle kommen vom Allerhöchsten durch den Oberstkämmerer Grafen von Rosenberg an die Truppe, bey welcher eine Art

---

firte Posse und den Bestrebungen zur Hebung der nationalen Schaubühne eine bedeutende Rolle. Vgl. Devrient Gesch. der deutschen Schauspielkunst II S. 210 ff.

3) Schröder schreibt an Dalberg (25. Dec. 1783): „Auch würde ich es [die Direction] nicht einmal annehmen, der Vortheil müßte mich denn bewegen, und Se. Majestät sind kein Freund Jemanden Vortheile zu geben. Da Ihm überdieß Seine Theater-Direktion nur 100 Dukaten kostet und Er außerordentlich zufrieden ist, so können Ew. Excellenz wohl denken, daß kein Anschein zur Veränderung da ist."

von Rath aus den ersten Acteurs und Actricen wegen Ein- und Austheilung der Stücke und Rollen etablirt ist. Zur Oper, welche mit der National-Truppe[4] vereinigt wird, sind außerdem als Sängerinnen dermalen engagirt die Dlle. Cavalieri und die Schindlerische Tochter verehligte Langin[5] und ein Bassist, dessen Name mir nicht einfällt[6]. Es war dieser Tage die erste Probe der ersten Oper, wozu Hr. Wiedmann den Text geliefert hat und der Bratschist vom Theater-Orchester Hr. Umlauf die Musik componirt hat; die Vorstellung soll ehestens geschehen[7]. Alles dieses ist dermalen nur ein Versuch, ob mit den Deutschen in diesem Fach etwas anzufangen. Gewiß ist indessen, daß dermalen kein eigener Musikcompositor aufgenommen wird, zumalen da Gluck und Salieri in des Kaisers Diensten sind. Dem Herrn Jemanden recommendiren wäre grade das Mittel den Recommendirten gewiß nicht aufzubringen. Auch ist kein Mittelmann vorhanden, durch welchen man an denselben kommen könnte, weil derselbe als selbst Kenner Alles nach seiner idée, nach seinem Gefallen accordirt und wählet. Jedermann weiß dieses und Niemand waget es mit Vorschlä-

---

4) Als im Jahr 1776 Graf Kohary als Pächter des Theaters insolvent geworden war, übernahm der Kaiser selbst die Administration desselben, das nun nicht mehr Hofbühne, sondern Nationaltheater hieß.

5) Mariane Schindler war die erste Frau des Schauspielers Joseph Lange, der später Aloysia Weber heirathete und Mozarts Schwager wurde. Unter der Leitung ihrer Tante Katharina Schindler, später Bergobzoom, gebildet hatte sie schon in London gesungen und fand auch in Wien vielen Beifall. Sie starb 1779 sehr jung (Jos. Lange Selbstbiogr. S. 104 ff.).

6) Er hieß Fuchs.

7) Diese erste Oper war Die Bergknappen; die Generalprobe fand am 16. Jan., die erste Aufführung den 17. Febr. 1778 Statt. Näheres darüber giebt Müller (Abschied von der Bühne S. 253 ff.).

gen und Recommendationen aufzutreten. Auf diese Art haben Se. Majestät den Gluck, Salieri und schon geraume Zeit her die meisten in Dero Diensten stehenden Leute selbst ausgesucht. Ich könnte Ihnen auch einige Beispiele anführen, wo Leute, welche sich unmittelbar an den Herren gewendet haben, nicht reussireten. Den Weg, welchen Sie vermeinen an denselben zu gehen, kann ich nicht gut heißen, und das ist die Ursache, warum ich durch eine Bittschrift keinen Schritt gemacht, weil ich zum Voraus evidenter versichert bin, daß es unnütz und vielmehr nachtheilig wäre. Hiegegen bleibet guten Talenten ein anderer, rühmlicherer und sicherer Weg offen, wodurch sie ihr Glück machen können, nämlich ihre Producirung, wozu jeder gern gelassen wird. Will der Sohn sich die Mühe nehmen zu irgend einer guten deutschen Oper die Musik zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen und dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk Beyfall findet, anzukommen. In diesem Falle aber wäre es wohl nöthig selbst gegenwärtig zu seyn. Wegen des Benda und Schweitzers darf der Sohn ganz außer allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, daß keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht wie draußen. Vielleicht hat selbst Wieland etwas von der großen Meinung, welche er von diesen Leuten hatte, seit seinem Aufenthalt in Mannheim fahren lassen. Ich habe ein Schreiben vom 5ten dieses von ihm gelesen, worin er bekennt in Mannheim ein ganz anderes Licht als er jemals gehabt in der Musik erlanget zu haben."

Dieser Brief traf Mozart in sehr aufgeregter Stimmung — deren Grund wir bald näher kennen lernen werden — und so verstimmte ihn nicht allein die fehlgeschlagene Hoffnung; sein Selbstgefühl war durch die lebhafte Anerkennung, welche seine Leistungen bei seinen Mannheimer Freunden

fanden, in einer Weise gesteigert daß er die Zumuthung wie ein Anfänger auf Probe zu arbeiten als eine Kränkung empfand, und sich sogar durch die schlichte Treuherzigkeit beleidigt fühlte, mit welcher Heufeld von „seinem lieben Wolfgang“ sprach[8].

Der Vater aber war auch sonst bedacht für des Sohnes Unterkommen zu sorgen. Zwar eine Gelegenheit zu einer Anstellung in Salzburg selbst, die sich darbot, stand ihm doch nicht an. Der Organist am Dom Adlgasser war am 21. December 1777 in der Kirche, während er die Orgel spielte zum allgemeinen Entsetzen vom Schlag gerührt worden und denselben Abend gestorben. Es zeigte sich bald, daß man nicht abgeneigt sein würde dies als eine Veranlassung zu benutzen um Wolfgang wieder zu berufen, und dem Vater wurden verständliche Winke gegeben, daß er einleitende Schritte thun möchte. „Se. Excell. der Herr Obersthofmeister“ schreibt er (12. Jan. 1778) „haben mir gemeldet, daß Se. Hochfürstl. Durchl. ihm befohlen hätten, mir und dem Haydn zu sagen, ob wir nicht einen recht guten Organisten wüßten; dieser müßte aber auch ein trefflicher Clavierist seyn, anbey von gutem Ansehen, sich gut präsentiren können, um den Damen Lectionen zu geben. — Wie? sagte ich, auch mich haben Se. Hochfürstl. Durchl. benennet? — Ja, absonderlich Sie! und lachte. — Ich antwortete: ich weiß Niemand der alle diese Eigenschaft hat. — Ist vielleicht einer in Mann-

---

8) „Den Brief von Heufeld hätten Sie mir nicht schicken dürfen“, schreibt er dem Vater „er hat mir mehr Verdruß a's Freude gemacht. Der Narr meint, ich werde eine komische Oper schreiben, und so grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck! Ich glaub auch, daß er seiner Edlerey keine Schande angethan hätte, wenn er „der Herr Sohn“ und nicht „Ihr Sohn“ geschrieben hätte. Nu, er ist halt a Wiener Lümmel; oder er glaubt, die Menschen bleiben immer 12 Jahr alt.“

heim, so kann er sein Glück machen." Allein wenn auch der Vater solchen Andeutungen vielleicht hätte Gehör geben wollen, der Sohn hätte dafür sicherlich keine Ohren gehabt.

In der Meinung daß der längere Aufenthalt in Mannheim, wenn er nur richtig benutzt würde, doch vielleicht zu einer Anstellung führen könne, wandte der Vater sich noch im December 1777 an den Padre Martini und bat ihn, indem er ihm das erbetene Portrait Wolfgangs übersandte, um seine gewichtige und einflußreiche Empfehlung an den Churfürsten[9]. Der gefällige Mann versprach an Raaff zu schreiben, daß er „aus seiner Commission und seinem Namen dem Churfürsten alles Erdenkliche von Wolfgang sagen und nach Verdienst anrühmen solle." Er sprach bald darauf die Befürchtung aus, daß die politischen Umstände seiner Verwendung vielleicht etwas an Einfluß nehmen könnten, indessen werde sie später gewiß wirken. Nun ergab sich freilich nachher, daß kein Brief vom Padre Martini an Raaff angelangt sei; wahrscheinlich aber wurde die von diesem zu erwartende Empfehlung für Wolfgang eine Veranlassung sich mit Raaff näher bekannt zu machen und sich ihm selbst zu empfehlen. „Gestern war ich beym Raaff" schreibt er dem Vater (28. Febr. 1778) „und bracht ihm eine Aria, die ich diese Täge für ihn geschrieben habe. Die Wörter sind: Se al labro mio non credi, bella nemica mia etc. Ich glaub nicht, daß der Text von Metastasio ist. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit so einem Manne muß man ganz besonders umgehen. Ich habe mit Fleiß diesen Text gewählet, weil ich gewußt habe, daß er schon eine Aria auf diese Wörter hat, mithin wird er sie leichter und lieber singen. Ich

9) Beil. VI, 4.

habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Arie ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. Behüte Gott! hat er gesagt, die Aria muß bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer so im Stande zu souteniren. — Von Herzen gern, so viel Sie wollen, habe ich geantwortet. Ich habe sie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allezeit, aber dazusetzen nicht so leicht. Nachdem er den andern Theil gesungen hat, so that er seine Brille herab, sah mich groß an und sagte: Schön, schön! das ist eine schöne seconda Parte, und sang es drey Mal. Als ich weg ging, so bedankte er sich höflich bey mir, und ich versicherte ihn im Gegentheil, daß ich ihm die Aria so arrangiren werde, daß er sie gewiß gern singen wird. Denn ich liebe, daß die Aria einem Sänger so accurat angemessen sey, wie ein gut gemachtes Kleid"[10].

10) Das Autograph dieser Arie (André Verz. 75) hat die Ueberschrift: Aria per il Sig^re^ Raaff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1788. Correcturen in Einzelnheiten und nicht unerhebliche Kürzungen sind in Folge der Aeußerungen und Wünsche Raaffs vorgenommen. Die Arie ohne vorangehendes Recitativ behandelt die Textesworte
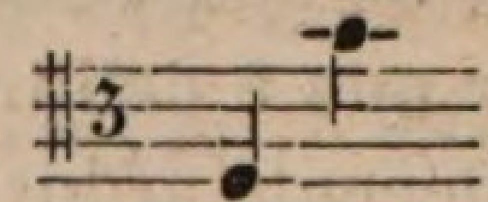
Se al labro mio non credi,
bella nemica mia,
aprimi il petto e vedi,
qual sia l'amante cor;

il cor dolente e afflitto,
ma d'ogni colpa privo,
se pur non è delitto
un innocente ardor

strenger in der hergebrachten Form, als Mozart dies bei den Arien in der letzten Zeit zu thun pflegte, offenbar aus Rücksicht auf den Sänger. Den ersten Theil bildet ein ausgeführtes Adagio, dessen Hauptstück in die Dominante geführt — die Arie ist in B dur —, durch einen kurzen Zwischensatz wieder nach der Tonika geleitet und in der Haupttonart wiederholt und geschlossen wird. Der wesentliche Charakter ist einfacher getragener Gesang wobei einige mäßige Passagen angebracht sind, von innigem Aus-

Indessen war die Zeit zur Reise nach Paris herangekommen. Der sorgsame Vater ließ es an Rathschlägen nicht fehlen; er empfahl ihm, schon jetzt bei Zeiten darauf Acht zu haben, daß die Mutter Anfangs März von Mannheim nach Augsburg sicher und bequem reisen könne; er machte ihn darauf aufmerksam daß, wenn er jetzt nach Paris gehe, dies nicht auf wenige Wochen und Monate sein könne, daß er längere Zeit dort bleiben müsse um Ehre und Geld zu gewinnen, daß er daher in Mannheim Alles ordnen und abschließen und auch von seinen Sachen nichts dort lassen solle. Er giebt ihm Verhaltungsmaßregeln für das Leben in Paris, er müsse vorsichtig, zurückhaltend sein, namentlich im Verkehr mit Künstlern — „nur mit etlichen wenigen kann man umgehen"; Vertraulichkeit, namentlich mit den Componisten deren Rivalität zu fürchten sei, mit Gluck, Piccinni, wenn sie dort wären, auch mit Gretry solle er vermeiden: »de la po-

---

druck, der durch die starke Betonung des Schmerzes bei den Worten aprimi il petto sehr gut schattiret wird, und von großer Schönheit und Wohlklang. Der zweite Theil (Allegretto 3/8 in G moll) ist besonders rhythmisch und harmonisch eigenthümlich, lebhaft bewegt und ausdrucksvoll; obgleich seinem ganzen Zuschnitt nach am meisten an die ältere Weise erinnernd hat derselbe doch einen so individuell bestimmten Charakter, sticht so scharf gegen das Adagio ab, daß man wohl begreift wie er das besondere Wohlgefallen des alten Sängers erregte. Die Arie geht nicht über den Umfang  hinaus und hält sich durchgängig in der Lage einer eigentlichen Tenorstimme, der sie in jeder Art sich wirksam zu entfalten Gelegenheit giebt. Dem gemäß ist namentlich auch die Begleitung behandelt, welche überall durchsichtig ist und nirgend die Singstimme deckt, aber selbständig und schön colorirt ist. Im Einzelnen bemerkenswerth ist die Art, wie die Fagotts hier durchaus selbständig angewendet werden, wie es von nun an bei Mozart regelmäßig der Fall ist. Die ganze Arie steht späteren, bekannten Arbeiten durchaus nicht nach.

litesse et pas d'autre chose!« Vor allem solle er die größte Vorsicht im Verkehr mit Frauenzimmern beobachten; die pflegten in Paris jungen Leuten von großem Talent erstaunlich nachzustellen, um sie ums Geld zu bringen oder gar in ihre Falle und zum Mann zu bekommen: „das würde wohl mein Tod sein." Er schickt ihm ein langes Verzeichniß ihrer Gönner bei dem früheren Aufenthalt[11], die er alle nach seiner Ankunft gleich aufsuchen müsse; übrigens verweist er ihn an die erprobte Freundschaft Grimms und an sein eigenes Nachdenken und Pflichtgefühl: „denke täglich, was Du Gott, der Dir so außerordentliche Talente gegeben, schuldig bist!"

Zu seinem Erstaunen erhielt er aber von Wolfgang einen Brief (4. Febr. 1778), in welchem dieser ihm mittheilte, daß und warum er die gemeinschaftliche Reise nach Paris aufgeben wolle. „Meine Mama und ich haben uns unterredet und sind übereingekommen, daß uns das Wendlingische Leben gar nicht gefällt. Der Wendling ist ein grundehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und so das ganze Haus; es ist ja genug gesagt, daß seine Tochter Maitresse war. Der Ramm ist ein braver Mensch aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß, daß ich soviel Religion habe, daß ich gewiß niemalen etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur der Gedanke, nur auf der Reise mit Leuten in Gesellschaft zu seyn, deren Denkungsart so sehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterschieden ist, schreckt mich. Uebrigens können sie thun was sie wollen; ich habe das Herz

11) Unter diesen war auch »Mdme la Marquise de Calvisson et Mdme de Caze sa soeur — bey diesen zwey Damen war es, wo Deine Schwester beym soupé einen feinen F— hören ließ."

nicht, mit ihnen zu reisen; ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht, was ich reden sollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein Vertrauen auf sie. Freunde, die keine Religion haben sind von keiner Dauer. Ich habe ihnen schon so einen kleinen praegusto gegeben. Ich habe ihnen gesagt daß Briefe gekommen sind, daraus ich ihnen weiter nichts sagen kann, als daß ich schwerlich mit ihnen nach Paris reisen werde; vielleicht werde ich nachkommen, vielleicht aber gehe ich wo anders hin, sie sollen sich auf mich nicht verlassen." Die Mutter schrieb dazu, ihr sei die Gesellschaft von Wendling und Ramm nie recht gewesen, allein sie hätte keine Einwendung machen dürfen, ihr sei nie geglaubt worden[12]. Auch in den nächsten Briefen bestätigte sie, es sei die Wahrheit, es wäre eine üble Gesellschaft, in der Wolfgang auch mit könnte verführt werden, und versicherte ihren Mann: „Das ist wahr, der Hr. Wendling ist der beste Mann von der Welt, aber von der Reglion weiß das ganze Haus nichts und haltet nichts dervon; die Mutter und Dochter gehen das ganze Jahr in keine Kirche, gehen niemals beichten und hören keine Messe, aber in die Comedi gehen sie allzeit; sie sagen die Kirche sei nicht gesund."

Allerdings war das Bedenken gegen die Rechtgläubigkeit seiner Reisegenossen geeignet um auf den Vater zu wirken; allein dieser war nicht weniger überrascht als wir es sind, daß Mutter und Sohn nach so langer Bekanntschaft plötzlich diese Entdeckung machten. „Daß Du mit der bewußten Ge-

12) Später schrieb Wolfgang dem Vater (19. Febr. 1778): „Die Ursachen daß ich nicht nach Paris bin, werden Sie genugsam in den zwei letzten Briefen vernommen haben. Wenn nicht meine Mutter selbst davon angefangen hätte, so wäre ich gewiß mitgereist; nachdem ich aber merkte daß sie es nicht gern sieht, so sah ich es auch nicht mehr gern, denn sobald man mir nicht trauet, so traue ich mir selbst nicht mehr."

sellschaft nicht gereiset, ist rechtgethan": antwortet er (16. Febr. 1778) „allein Du sahest das Böse dieser Menschen längst ein und hattest kein Vertrauen in so langer Zeit, als Du diese Bekanntschaft hast, auf Deinen für Dich so sorgfältigen Vater, ihm solches zu schreiben und seinen Rath zu hören, und (erschröcklich!) Deine Mutter that es auch nicht." Darauf war nun nicht viel zu erwiedern, als daß sie durch das allgemeine Lob, welches man über Wendling hörte, und durch die wirklich guten Eigenschaften seines Charakters sich über den Mangel an Religiosität so lange hätten täuschen lassen.

Indessen hatte Wolfgang noch andere Gründe die Reise nicht zu wünschen. „Die Hauptursach, warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe schon im vorigen Brief geschrieben" fährt er fort (7. Febr. 1778). „Die zweite ist, weil ich recht nachgedacht habe, was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyspiel. Ich hätte zwey Scolaren haben können; ich bin zu jedem dreimal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, besonders wenn ich sehe, daß eins Genie, Freude und Lust zum Lernen hat. Aber zu einer gewissen Stund in ein Haus gehen müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht und sollte es mir auch viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Clavier spielen. Ich bin ein Componist und bin zu einem Kapellmeister geboren; ich darf mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren,

denn das ist ein sehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber so zu sagen das Clavier als die Composition negligiren; denn das Clavier ist nur meine Nebensach, aber Gott sey Dank eine sehr starke Nebensach." Er hatte das auch dem Wendling gesagt und ihn gebeten, er mögte ihm etwas Gewisses zu Wege bringen, so werde er, wenn er sonst könne mit Freuden nachkommen: „absonderlich, wenn es eine Opera wäre. Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopfe, französisch lieber als teutsch, italiänisch aber lieber als französisch und teutsch. Beim Wendling sind sie Alle der Meynung, daß meine Composition außerordentlich in Paris gefallen würde, denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Arten und Styl von Compositions annehmen und nachahmen"[13].

Wenn wir auch dem Vater Recht geben müssen, der ihm zu Gemüthe führte, daß es dringende Gründe geben könne, welche die Ueberwindung einer solchen Abneigung zur Pflicht machten, und daß solche allerdings für ihn vorhanden wären[14], indem er ihn zugleich beruhigt, daß er in Paris mit

---

13) Zum Beweis beruft er sich auf die für Gustel Wendling componirte französische Arie, welche auch den vollen Beifall des Vaters erhielt, s. S. 105.

14) „Du willst lieber aus Gefälligkeit Lection geben", schreibt der Vater (23. Febr. 1778) „ja, das willst Du! und Du willst auch lieber Deinen alten Vater in der Noth stecken lassen; Dir, als einem jungen Menschen ist für gute Bezahlung diese Bemühung zu viel, Deinem alten 58jährigen Vater steht es besser an um eine elende Bezahlung herumzulaufen, damit er sich und seiner Tochter den nöthigen Unterhalt mit Mühe und Schweiß verschafft und Dich allenfalls mit dem bischen was noch da ist, anstatt die Schulden zu bezahlen, unterstützen kann, da Du Dich unterdessen unterhaltest einem Mädl umsonst Lection zu geben. Mein Sohn, denke doch nach und gieb Deiner Vernunft Platz! denke nach, ob Du nicht

dem Unterrichtgeben nicht gleich so gar sehr bedrängt werden würde[15]; so macht doch die Sicherheit des Gefühls für seine wahre Bestimmung, die Klarheit und Energie mit welcher er dasselbe ausspricht, die jugendlich lebhafte Empörung gegen äußeren Druck einen herzlich wohlthuenden Eindruck, wohlthuender als die Insinuation des Unglaubens gegen einen Freund, dem er ernstlich verpflichtet war. Mozart war dabei gewiß nicht unwahr — wir werden noch wiederholte Beweise finden, daß er ernst und gläubig seiner Kirche zugethan war —, allein es mischten sich andere, an sich ebenfalls nicht unedle Motive hinein, welche seine Klarheit trübten. Wendling war untröstlich daß Wolfgang nicht mitreisen wollte,

---

grausamer mit mir verfährst als unser Fürst. — Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben, was Dich hindert solche manchmal nicht recht anzuwenden sind zwo Ursachen — ein bischen zuviel Hochmuth und Eigenliebe und dann daß Du Dich gleich zu familiär machest und jedem Dein Herz öffnest."

15) „Wegen des Lection geben in Paris" antwortet ihm hierauf der Vater (16. Febr. 1778) „hast Du Dich nichts zu bekümmern. Erstlich wird Niemand sogleich seinen Meister abdanken und Dich rufen; zweytens würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die schon gut spielt, um von Dir einen Gusto zu lernen, und würde das so eine Arbeit für gute Bezahlung seyn. — Da dann solche Damen sich oben darein alle Mühe geben, für Deine Composition Subscribenten zu sammeln. Die Damen machen Alles in Paris, — und sind große Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich spielen. Diese sind Deine Leute, und die Composition; da Du mit Herausgeben von Claviersachen, Violin-Quartetten, Symphonieen, und dann auch einer Sammlung guter französischer Arien mit dem Claviere, wie Du mir geschickt, und endlich mit Opern Geld und Ruhm machen kannst. — Was findest Du für einen Anstand? — — Bey Dir soll Alles den Augenblick schon geschehen seyn, bevor man Dich einmal gesehen oder Etwas von Dir gehört hat. Lese das große Verzeichniß unserer damaligen Bekanntschaften in Paris, — es sind Alle — oder doch die

dieser glaubte aber jetzt zu bemerken, daß die Ursache nicht allein die Freundschaft für ihn, sondern persönliches Interesse sei. So ließ er Wendling und Ramm am 15. Febr. nach Paris abreisen; nicht ganz ohne Beklemmung. „Wenn ich wüßte", schreibt er seinem Vater (14. Febr. 1778) „daß es Sie gar sehr verdriesset, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris bin, so würde es mich reuen daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht, der Weg nach Paris ist mir ja nicht vergraben"[16].

Damit war der Vater, wie wir sahen, nicht unzufrieden; allein daß Wolfgang (4. Febr. 1778) ihm schrieb: „Ich mache hier ganz commode vollends die Musik für den De Jean, da bekomme ich meine 200 fl.; hier kann ich bleiben so lange ich nur will, weder Kost weder Logis kostet mir etwas" — das machte ihn bestürzt. Er hatte seiner Zeit den Sohn ermahnt ja nicht aufzuschieben, was gethan werden müsse; „übrigens wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", hatte er ihm (11. Dec. 1777) geschrieben „wirst Du finden daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben hast"; jetzt schrieb er ihm (12. Febr. 1778): „Ich erstaunte, da Du schriebst, Du wolltest nun ganz commod die Musik für Mr.

Meisten, die größten Leute dieser Stadt. Alle werden Dich itzt mit Begierde wieder sehen; und sind nur sechs Personen darunter (ja, eine einzige der Großen ist genug), die sich Deiner annehmen, so machst Du was Du willst."

16) Schon vorher hatte er geschrieben (7. Febr. 1778): „Die dritte Ursach dann ist, weil ich nicht gewiß weiß, ob unser Freund Grimm zu Paris ist. [Grimm war auf der Rückreise von Rußland, wie erst später sich herausstellte, mit Wolfgang zusammen in Augsburg gewesen.] Wenn der zu Paris ist, so kann ich noch allzeit auf dem Postwagen nachkommen, dann es geht ein charmanter Postwagen von hier über Straßburg nach Paris; wir wären allezeit so gereist, sie gehen auch so.

De Jean zu Ende bringen. — Und diese hast Du noch nicht geliefert? und dachtest den 15. Febr. abzureisen? und gingst doch nach Kirchheim spazieren? — Doch, das thut nichts — aber huy! wenn Dir Hr. Wendling den Streich macht, und Mr. De Jean Dir nicht Wort hielte, dann es war nur darauf abgesehen, daß Du warten und mitreisen konntest. Mit nächster Post Antwort, damit ich weiß wie die Sachen stehen." Die Auskunft, welche Wolfgang inzwischen ertheilte, war nicht tröstlich. „Der Hr. De Jean", schrieb er (14. Febr. 1778) „der auch morgen nach Paris reist, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerti und 3 Quartetti fertig gemacht habe[17], mir nur 96 fl. (er hat sich um 4 fl. daß es die Hälfte

17) Später (3. Oct. 1778) berichtet er, De Jean habe die drei Quartetti und das Flautenconcert (so!) in Mannheim gelassen, und er (Wolfgang) werde sie durch Wendling erhalten. — Es sind mir zwei Quartetts für eine Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello von Mozart bekannt. Das eine (André Verz. 254) ist nach der Ueberschrift di Wolfgango Amadeo Mozart, Mannheim il 25 dec$^{b.e}$ 1777 das zweite, da das erste bereits am 18. Dec. fertig war. Es ist in D dur, in den üblichen drei Sätzen, von denen der mittlere, ein Adagio $^{3}/_{8}$ durchaus pizzicato begleitet wird, während die Flöte allein die Melodie führt. Das ganze ist leicht sowohl für die Ausführung als im Stil, die Flöte tritt meistens in den Vordergrund, die begleitenden Stimmen sind sicher und gewandt geführt, aber ohne eigentliche Verarbeitung. Das zweite, davon das Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien sich befindet, wäre nach einer beigeschriebenen Notiz 1784 in Paris componirt, was ein offenbarer Irrthum ist. Es ist in A dur und beginnt mit Variationen über ein einfaches angenehmes Thema, in welchen nacheinander jedes Instrument obligat auftritt. Darauf folgt ein Menuett, und zum Schluß ein Rondieaoux, dessen Tempoangabe Mozarts guten Humor bezeugt; sie lautet: Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così — così — con molto garbo ed espressione. Es ist ebenfalls in jeder Beziehung leicht, kürzer aber etwas frischer als jenes. Ferner hat sich ein Andante in C dur für Flöte mit Begleitung des Quartetts, 2 Oboen und 2 Hörnern erhalten, eine Art Romanze (André Verz. 253). Das

wäre verstoßen) gegeben. Er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit dem Wendling schon abgemacht, ich werde das Uebrige nachschicken. Daß ich es nicht hab fertig machen können ist ganz natürlich. Ich habe hier keine ruhige Stunde; ich kann nichts schreiben als nachts, mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. Zu allen Zeiten ist man auch auf nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort; aber so eine Sach kommt in die Welt hinaus und da will ich halt, daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name darauf steht. Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll; mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechseln was anders gemacht, als Clavierduetti mit Violin und auch etwas an der Messe[18]. Jetzt setze ich mich aber in allem Ernst über die Clavierduetten, damit ich sie stechen lassen kann"[19].

Original hat keine Zeitangabe, aber die Handschrift, das Mannheimer Papier und die begründete Voraussetzung, daß Mozart nicht ohne Bestellung für Flöte geschrieben habe, weisen auf diese Zeit hin. Auch ein Rondo (Allegretto grazioso in D dur) für Flöte mit Begleitung derselben Instrumente, das mir aber nur in Abschrift bekannt ist, gehört wohl dieser Zeit und den von De Jean bestellten Concerten an. Beide Compositionen stehen rücksichtlich der leichten Ausführbarkeit und Behandlung den Quartetts nahe und sind wie diese nicht bedeutend.

18) Von dieser Messe ist mir gar nichts bekannt.

19) Später schreibt er (28. Febr. 1778): „Von den 6 Clavier-Sonaten habe ich noch zwey zu machen; ich habe aber keine Eile damit, denn ich kann sie hier nicht stechen lassen. Mit souscription ist hier nichts zu machen, es ist eine Bettlerey, und der Kupferstecher will sie auf seine Unkösten nicht stechen, er will mit mir moitié vom Verkauf sein. Da laß ich sie lieber zu Paris stechen, da sind die Stecher froh, wenn sie was Neues bekommen und zahlen brav und mit souscription kann man auch etwas machen." Dies wurde auch ausgeführt; sie erschienen dort unter dem Titel:

Das war ein harter Schlag für den Vater, der sicher auf diese Einnahme gerechnet hatte, welche wenigstens die Kosten des Mannheimer Aufenthalts decken und, wenn es sonst gut ging, den Weg nach Paris bahnen sollte; nun sah er, daß er für dieses Deficit nachträglich eintreten und auch für die nächste Zeit werde sorgen müssen. Und er befand sich selbst in so großer Verlegenheit. „Wir haben alles versucht“ schreibt er (16. Febr. 1778) „um Dich und auch uns durch Dich glücklicher zu machen und wenigstens Deine Bestimmung auf einen festern Fuß zu setzen; allein das Schicksal wollte daß wir nicht zum Ziel kamen. Ich bin aber durch unseren letzten Schritt tief hineingesunken und Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. schuldig bin und mit meiner monatlichen Einnahme nicht weiß, wie nun mich, die Mama und Deine Schwester unterhalten werde, da itzt gar in meinem Leben von dem Fürsten nicht einen Kreuzer zu hoffen habe. Du siehst also sonnenklar ein, daß Deiner alten Eltern und gewiß guten Dich von Herzen liebenden Schwester zukünftiges Schicksal

---

Six Sonates
pour Clavecin ou Forté Piano
avec accompagnement d'un Violon
dediées
à Son Altesse Serenissime Electorale
Madame l'Electrice Palatine
par
Wolfgang Amadeo Mozart fils.
Oeuvre premier.
A Paris
Chez le Sr. Sieber, editeur de musique rue St. Honoré à l'hôtel
D'Aligre Ancien Grand Conseil.

Sie finden sich in den Oeuvres XIII, 3. XI, 5. 2. 4. 1. 3. — Der Stich derselben war noch nicht ganz vollendet als er Paris verließ, doch erhielt er in München noch zeitig genug Exemplare um sie der Churfürstin zu überreichen.

lediglich in Deinen Händen ist." Die Schwester, welche täglich Zeugin der Sorgen und der Verlegenheit des Vaters war, der nicht wußte, wie er die um Neujahr eingelaufenen Rechnungen bezahlen, noch weniger wie er sich neue Kleider, deren er doch bedurfte, anschaffen sollte, begriff die Lage der Dinge sehr wohl; sie übte sich nicht nur mit Eifer auf dem Klavier, sondern hatte auch mit großer Anstrengung trefflich Präambuliren und Generalbaßspielen gelernt, weil sie einsahe daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Sie war herzlich betrübt über die schlimmen Nachrichten, welche von Wolfgang einliefen und „weinte die Täge ihr Theil." Zwar ließ ihr dieser im Unmuth darüber sagen (19. Febr. 1778), „sie solle nicht gleich über jeden Dreck weinen"; allein wie beschämt mußte er sein vom Vater zur Antwort zu erhalten (26. Febr. 1778): „Es war also nicht um ein Dreck geweint, als sie über Deinen Brief weinte; und dennoch sagte sie, als Du schriebst daß Du die 200 fl. nicht bekommen: Gottlob daß es nichts Schlimmeres ist! da wir sie doch sonst für sehr interessirt hielten, und sie weiß, daß nun um Euch fortzuhelfen, ihr eigener Schuldbrief muß eingesetzt werden."

7.

Was war denn geschehen, mußte sich der Vater fragen, wodurch Wolfgang so ganz verblendet war, daß er seiner Pflichten gegen sich und die Seinigen so gar zu vergessen schien? Es bedurfte keiner großen Geschicklichkeit zwischen den Zeilen zu lesen, um die Antwort in den Briefen seines Sohnes zu finden. War der Aufenthalt in Mannheim für ihn als Künstler von der größten Wichtigkeit durch den Einfluß, welchen die Leistungen eines ausgezeichneten Orchesters, der

Verkehr mit Künstlern und Schriftstellern, welche ihn freudig anerkannten und bewunderten, die geistige Atmosphäre einer Residenz, in welcher deutsche Wissenschaft und Kunst blüheten, auf seinen empfänglichen Sinn ausüben mußten, so sollte er dort auch zuerst von der Leidenschaft ergriffen werden, welche über das innere Leben des Menschen entscheidet. Wir haben gesehen, daß er sich zu den Frauen hingezogen fühlte, für die Reize eines anmuthigen Verkehrs mit ihnen einen empfänglichen Sinn besaß und daß ihm in die Anerkennung ihres Talents leicht ein persönliches Interesse hineinspielte welches derselben eine lebhaftere Färbung verlieh. Jetzt aber erwuchs aus der Bewunderung einer ungewöhnlichen musikalischen Begabung eine leidenschaftliche Liebe für die Sängerin seines Herzens, die um so tiefer und fester Wurzel schlug, als das junge Mädchen unter seinem liebenden Einfluß zuerst die Blüthe ihres herrlichen Gesanges entfaltete, durch ihn zum Bewußtsein und zur Anerkennung ihres Talents gelangte, und durch den Druck, unter welchem sie mit den Ihrigen lebte, auch das Mitgefühl des jungen Mannes lebhaft erweckte. Aloysia Weber, die zweite Tochter eines in untergeordneten Verhältnissen — er war als Copist und Souffleur beim Theater angestellt — lebenden Mannes, damals in ihrem funfzehnten Jahr eine aufblühende Schönheit, gewann die volle Liebe Mozarts und erwiederte sie. Seine Briefe, obwohl sie nur die Bewunderung für die außerordentliche Sängerin aussprechen, sind nicht minder beredte Zeugen für seine Herzensneigung; die Begeisterung des Künstlers und die Leidenschaft des Liebenden sind auf wunderbar schöne Weise mit einander innig verschmolzen. Der tiefe Blick, welchen wir hier in das reine unschuldige Herz eines Jünglings thun, der menschlich so warm und wahr empfindet, wie er künstlerisch auffaßt und darstellt, ist um so

ergreifender, als er uns ahnen läßt, was mit dieser Knospe, die nicht aufblühen sollte, geknickt worden ist.

„Künftigen Mittwoch" schreibt Wolfgang dem Vater (17. Jan. 1778) „werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzessin von Oranien gehen[1]; man hat mir hier so viel Gutes von ihr gesprochen, daß ich mich endlich entschlossen habe[2]. Ein holländischer Officier, der mein guter Freund ist, ist von ihr entsetzlich ausgescholten worden, daß er mich, als er hinüber kam, ihr das Neujahr anzuwünschen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigste bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil sie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier Arien abschreiben lassen, und eine Symphonie werde ich ihr auch geben, denn sie hat ein ganz niedliches Orchester und giebt alle Tage Akademie. Die Copiatur von den Arien wird mich auch nicht viel kosten, denn die hat mir ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinüber gehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat, und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts

---

1) „Die jetzt regierende Fürstin von Nassau-Weilburg" sagt Schubart (Aesthetik S. 192) „hat sich als Kennerin und Beschützerin der Musik einen großen Ruf erworben. Sie sang ehemals vortrefflich [„göttlich" heißt es im musikal. Almanach Alethinop. 1782], gewisse physische Gründe aber bewogen sie den Gesang fahren zu lassen und sich ganz dem Clavier zu widmen. Sie spielt schwere Concerte von Schobert, Bach, Vogler, Beecké und andern mit ungemeiner Leichtigkeit weg. Das Allegro und Presto gelingt ihr immer, das Adagio und Largo aber nie: denn sie hat aus übermäßiger Reizbarkeit der Nerven einen Abscheu vor allem Traurigen. Ihr Orchester ist sehr gut besetzt."

2) Der Vater hatte schon früher für diesen Fall erinnert (4. Dec. 1777): „In Weilburg habt Ihr zu bedenken, daß Ihr keine katholische Kirche habt, da Alles lutherisch oder calvinistisch ist; ich will also, daß Ihr Euch nicht allzulange dort aufhaltet."

als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Prima donna machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und dieß ist eben die Ursache, warum das Mädel hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädel[3] und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allezeit gut vorgestanden und dem Churfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der de Amicis mit den entsetzlichen Passagen[4] singt sie vortrefflich; sie wird diese auch zu Kirchheim=Poland singen." Nach seiner Rückkehr berichtet er weiter über diese „Vacanzreise" (2. Febr. 1778). „Wir mußten gleich einen Zettel ins Schloß schicken; den andern Tag kam der Hr. Concertmeister Rothfischer[5] zu uns. Abends gingen wir nach Hof, das war Samstag; da sang die Mlle Weber drei Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! Ich habe ja im neulichen Briefe von ihren Verdiensten geschrieben, doch werde ich diesen Brief nicht schließen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie itzt erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe. Wir mußten hernach bei der Officierstafel speisen. Sonntag zu Mittag waren wir wieder an der Tafel; Abends

---

3) Von diesen sind vier bekannt, die älteste Josepha, später an den Violinspieler Hofer und dann an den Bassisten Mayer verheirathet; Aloysia, die nachherige Lange; Constanze, Mozarts Frau; Sophie, verehlichte Haibl. Sie werden uns noch öfter begegnen.

4) Vgl. I S. 291 f.

5) Paul Rothfischer, geb. 1746, wird als Violinist und besonders als geschickter Dirigent, sowie als ein einsichtiger und bescheidener Künstler von Schubart (Aesthetik S. 193) gerühmt, nach dessen Angabe er später nach Wien ging, während er nach Gerber 1785 in Weilburg starb.

war keine Musique, weil Sonntag war — darum haben sie auch nur 300 Musiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bei Hofe speisen können, wir haben aber nicht gewollt, sondern sind lieber unter uns zu Hause geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gern das Essen bey Hofe hergeschenkt, denn wir waren niemal so vergnügt als da wir allein beisammen waren; allein wir haben ein wenig oeconomisch gedacht — wir haben so genug zahlen müssen. Den andern Tag, Montag, war wieder Musique, Dienstag wieder und Mittwoch wieder; die Mlle Weber sang in Allem 13 mal und spielte zweymal Clavier, denn sie spielt gar nicht schlecht. Was mich am meisten wundert, ist daß sie so gut Noten liest. Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten langsam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista gespielt: ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler spielen hören. Ich habe in Allem zwölfmal gespielt, und einmal auf Begehren in der lutherischen Kirche auf der Orgl und habe der Fürstin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als 7 Louisdor in Silbergeld bekommen, und meine liebe arme Weberin 5. — Basta. Wir haben nichts dabei verloren, ich hab noch 42 fl. Profit und das unaussprechliche Vergnügen mit grundehrlichen, gut katholischen und christlichen Leuten in Bekanntschaft gekommen zu seyn; mir ist leid genug, daß ich sie nicht schon lange kenne." — »A propos!« fügt er nachträglich hinzu „Sie müssen sich nicht zu viel verwundern, daß mir von 77 fl. nicht mehr als 42 fl. übrig geblieben sind. Das ist aus lauter Freuden geschehen, daß einmal wieder ehrliche und gleichdenkende Leute zusammenkommen sind. Ich habe es nicht anderst gethan, ich habe halben Theil gezahlt; das geschieht aber nicht auf anderen Reisen, das habe ich schon gesagt, da zahl ich nur für mich. — Hernach sind wir fünf Täge zu Worms geblieben, dort

hat der Weber einen Schwager, nämlich der Dechant vom Stift; der fürchtet des Hrn. Webers spitzige Feder. Da waren wir lustig, haben alle Mittags und Nachts beim Hrn. Dechant gespeist. Das kann ich sagen, diese kleine Reise war ein wahres Exercitium für mich auf dem Clavier. Der Hr. Dechant ist ein rechter braver vernünftiger Mann. — Nun ist es Zeit daß ich schließe; wenn ich Alles aufschreiben wollte was ich denke, so würde mir das Papier nicht klecken."

Nachdem er wieder nach Mannheim zurückgekehrt war, widmete er nun fast alle Zeit dem Umgang mit Webers und suchte die Tochter im Gesang weiter zu bilden. Er studirte ihr unter anderen alle seine Arien ein, welche er mit sich genommen hatte und bat seinen Vater ihr von Salzburg aus zu schicken, was dort noch an passenden Arien sei[6]; er verschaffte ihr die Gelegenheit sich hören zu lassen und hatte die Genugthuung, als sie in einer Akademie bei Cannabich[7] mehrere

---

6) „Wenn ich mich nicht irre, so sind auch Cadenzen da, die ich einmal aufgesetzt habe, und aufs wenigste eine Aria cantabile mit ausgesetztem gusto; das bitte ich mir am ersten aus, das ist so ein Exercitium für die Weberin. Ich habe ihr erst vorgestern ein Andantino cantabile von Bach ganz gelernt." Und der Vater antwortet auch (26. Febr. 1778): „Nun habe doch 3 Arien Il tenero momento [Lucio Silla 2], die Scena Fra i pensieri più funesti [Lucio Silla 22] und das Pupille amate [Lucio Silla 21] mit harter Mühe vom Copisten erhalten."

7) „Gestern war eine Accademie beim Cannabich", schreibt er (14. Febr. 1778) „da ist bis auf die erste Sinfonie vom Cannabich Alles von mir gewesen. Die Rose hat mein Concert ex B gespielt, dann hat der Hr. Ramm zur Abwechslung fürs fünftemal mein Oboe-Concert für Ferlendi gespielt, welches hier einen großen Lärm macht; es ist auch des Hrn. Ramm sein cheval de bataille. Hernach hat die Mlle Weberin die aria di bravura von der de Amicis ganz vortrefflich gesungen. Dann habe ich mein altes Concert ex D gespielt, weil es hier recht wohl gefällt; dann habe ich eine halbe Stund phantasirt und hernach hat die Mlle Weber die Arie Parto m'affretto von der de Amicis [Lucio Silla 16] gesungen,

Arien gesungen hatte, daß Raaff, „der gewiß nicht schmeichelt, als er um seine aufrichtige Meinung gefragt wurde, sagte: Sie hat nicht wie eine Scolarin, sondern wie eine professora gesungen.“ Endlich componirte er auch eine Arie für sie, die ihm, weil sie so recht eigentlich für seine Aloysia gemacht war, weil sie aussprach was die Sängerin ihm war, so ans Herz gewachsen war wie keine andere Composition. „Ich habe auch zu einer Uebung“ berichtet er (28. Febr. 1778) „die Aria Non sò d'onde viene etc., die so schön von Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem Allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Diese Aria habe ich anfangs dem Raaff zugedacht, aber der Anfang gleich schien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin entschloß ich mich diese Aria für die Weberin zu machen. Ich legte sie bey Seit und nahm die Wörter Se al labro für den Raaff vor. Ja, da war es umsonst, ich hätte ohnmöglich schreiben können, die erste Aria kam mir immer in Kopf. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor sie accurat für die Weberin zu machen. Es ist ein Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der andere Theil: Nel seno a destarmi, dann wieder das Sostenuto. Als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mlle Weber: Lernen Sie die Arie von sich selbst, singen Sie sie nach Ihrem gusto; dann lassen Sie mir sie hören und ich will Ihnen hernach aufrich-

---

mit allem applauso. Zum Schluß war dann meine Sinfonie vom Re pastore.«

tig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Nach zwey Tägen komme ich hin, und da sang sie mirs und accompagnirte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sies accurat so gesungen hat, wie ich es gewunschen habe und wie ich es ihr lernen hab wollen. Das ist nun ihre beste Aria, die sie hat; mit dieser macht sie sich gewiß überall Ehre, wo sie hinkommt." Diese Zuversicht wurde gerechtfertigt in einer Akademie, welche vor Mozarts Abreise bei Cannabich gegeben wurde[8]. „Die Mlle Weber hat zwey Arien von mir gesungen, die Star tranquillo von Re pastore und die neue Non sò d'onde viene. Mit dieser hat meine liebe Weber sich und mir unbeschreibliche Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Aria so gerührt hat wie diese; sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll. Cannabich hat gleich wie die Aria aus war laut geschrieen: Bravo, bravissimo maestro! veramente, scritta da maestro! Hier habe ich sie das erstemal mit den Instrumenten gehört. Ich wollte wünschen, Sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt und gesungen wurde, mit dieser Accuratesse im gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie sie doch noch — ich hoffe es. Das Orchestre hat nicht aufgehört die Aria zu loben und davon zu sprechen." Und er selbst kann auch nicht aufhören davon zu sprechen: „Ich wollte nur wünschen, daß Sie meine neue Aria von ihr singen hörten; von ihr sage ich, denn sie ist ganz für sie gemacht. Ein Mann wie Sie, der versteht was mit Portamento singen heißt, würde gewiß ein sattsames Vergnügen daran finden." Da-

8) In dieser wurde auch das Concert für drei Klaviere gespielt. „Mlle. Rose Cannabich spielte das erste, Mlle. Weber das zweite und Mlle Pierron Serrarius (unsere Hausnymphe) das dritte. Wir haben drei Proben gemacht und es ist recht gut gegangen."

rum bat er den Vater auch, er möge diese Arie, welche er ihm geschickt hatte, Niemand zu singen geben, denn sie sei ganz für die Weber geschrieben und passe ihr wie ein Kleid auf den Leib.

In der That diese Arie ist sehr schön, eigenthümlich in Form und Behandlung[9], der einfache und wahre Ausdruck dessen, was er selbst empfand, was er die Sängerin so gern empfinden lassen wollte. Während er aufs lebhafteste ausdrückt, wie bei seiner Composition die Stimme und der Gesang der Weber ihm vorgeschwebt und ihn begeistert haben, spricht er nicht davon, wie ihm die Worte Metastasios aus dem dramatischen Zusammenhang gelöst[10] zum Selbstgespräch

---

9) Höchst eigenthümlich sind gleich die kleinen Zwischensätze der Violinen im Recitativ. Den Hauptsatz bildet das Adagio, das durchweg cantabile gehalten ist, und bei großer Ruhe und stetigem Fluß doch sehr schön und charakteristisch das Zweifeln und immer erneuerte sich selbst Besinnen ausdrückt. Einen höchst wirksamen Gegensatz bildet das lebhaft erregte Allegro agitato, welches auf eine einfache aber überraschende, außerordentlich schöne Weise in das Adagio zurückführt, das nun aber nicht bloß wiederholt wird, sondern die wesentlichen Momente theils durch die harmonische Behandlung theils durch schärfere Accente gesteigert, in anderer Verbindung und Gruppirung neu gestaltet und abschließt. Die Liebe und Sorgfalt, mit welcher Alles ausgeführt ist, zeigt sich auch in der Behandlung des Orchesters. Die Saiteninstrumente sind nicht blos sauber im Detail sondern auch mit genauer Berücksichtigung des Klangeffects geschrieben; so ist es z. B. von herrlicher Wirkung, wenn die Geigen in tiefer Lage mit der Singstimme gehen, welche in hoher Lage ihre klarsten Töne entfaltet. Auch die zweite Violine ist wohl bedacht und überall die Begleitung reich ohne zu decken. Von den Blasinstrumenten sind Flöten, Clarinetten, Hörner und Fagotts zusammengestellt und in einer Weise verwendet, daß sie dem ganzen Colorit eine intensive Kraft und einen milden Glanz geben; mit vollkommener Herrschaft über die Wirkung sind sie bald einzeln, bald in verschiedener Gruppirung benutzt.

10) In Metastasios Olimpiade hat Clistene, König von Sicyon, einen unbekannten Jüngling, der wie sich nachher ergiebt sein Sohn ist, zum

eines jungen Herzens wurden, das zuerst die Regungen der Liebe fühlt und staunend über die neuen Gefühle, welche im Kampfe gegen einander sich mächtig erheben, nicht wagt sich selbst zu gestehen, wodurch es so tief gerührt und erschüttert werde; denn Mitleid sei nicht mächtig genug, um diese Empfindungen zu erregen. Das war ja der Zustand seines Herzens und was er selbst empfand das legte er in die Seele seiner Geliebten und, weil er ein Künstler war, auf ihre Lippen[11]. Rein und schön drückt diese Arie die Empfindung eines jungen Mädchens aus, die in voller Unschuld in Staunen und Zweifel über die Regungen ihres Herzens geräth, die sie selbst nicht versteht. Sie findet in sich, in der Vergangenheit keinen Grund zu aufregender Besorgniß; noch ist die

---

Opfertod verurtheilt, weil er einen Mordversuch auf ihn gemacht hat. Aber im Begriff ihn dem Tod zu übergeben, fühlt er sich durch seinen Anblick wunderbar gerührt und wendet sich zu seinem Vertrauten mit den Worten:

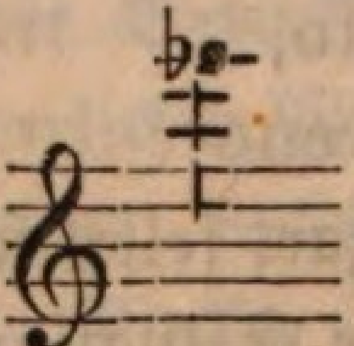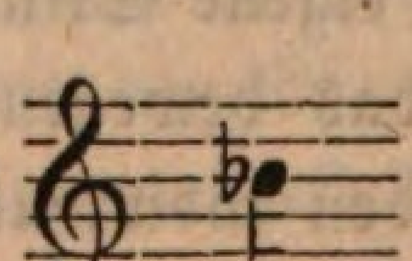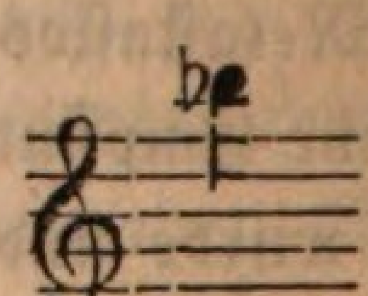
Alcandro, lo confesso, stupisco di me stesso. Il volto, il ciglio, la voce di costui nel cor mi desta un palpito improvviso, che lo risente in ogni fibra il sangue. Fra tutti i miei pensieri la cagion ne ricerco, e non la trovo. Che sarà, giusti Dei, questo ch'io provo?

Non sò d'onde viene
quel tenero affetto,
quel moto, che ignoto
mi nasce nel petto,
quel gel, che le vene
scorrendo mi và.
Nel seno a destarmi
sì fieri contrasti
non parmi che basti
la sola pietà.

11) Ob und wie weit Mozart selbst sich es klar gemacht hatte, daß die Worte Metastasios seine eigene Situation aussprachen, ist nicht zu sagen. Daß seine Empfindung das bewegende Element für die künstlerische Gestaltung wurde und ihr den individuellen Charakter aufprägte ist unzweifelhaft; aber schwerlich hat er darüber reflectirt daß er dieselbe in der Arie ausdrücken wollte, sonst wäre diese nicht das vollendete Kunstwerk geworden. Es ist für seine künstlerische Natur bedeutsam, daß nicht seine Empfindung es ist, die ihn beim Produciren beschäftigt — denn diese ist es ja die ihn produciren läßt — sondern die künstlerischen Mittel.

Neigung, welche in ihr aufkeimt, nicht zur alles beherrschenden Leidenschaft geworden, sie steht an dem Wendepunkt, das fühlt sie, der über ihr inneres Leben entscheiden wird. Daher ruht auf dem Ganzen bei großer innerer Wärme und tiefer Erregung des Gefühls die Ruhe und Klarheit der Unschuld, deren Ausdruck durch Mozart den Zauber eines unbeschreiblichen Wohllauts erhält[12]. Aber auch von den Leistungen der Sängerin giebt die Arie eine überaus günstige Vorstellung; nur eine schöne helle Sopranstimme von ungewöhnlicher Höhe, für den gefühlvollen Vortrag getragenen Gesanges und geläufige Coloratur gleich geeignet und geschult, konnte einer solchen Aufgabe gewachsen sein[13], und bei einem funfzehnjährigen Mädchen erregt das allerdings nicht geringes Erstaunen[14].

12) Es ist charakteristisch daß sich sowohl in Vorhalten als durchgehenden Noten in dieser Arie schärfere Dissonanzen finden als man gewöhnlich bei Mozart erwartet; sie sind jedesmal sehr bezeichnend und, wie sich von selbst versteht, dem Gesetz und Gefühl entsprechend, so daß sie den das Ganze durchdringenden Wohllaut nicht verletzen sondern erhöhen.

13) Der einfache getragene Gesang ist durchaus vorherrschend, nur einigemal kommen eigenthümlich gewundene, ausdrucksvolle Coloraturen vor — ähnliche finden sich in der Partie der Elvira — und zum Schluß ein Paar rasche Läufe, die bis  gehen. Die durchgehende Lage ist die einer hohen Sopranstimme von  bis , tiefere Töne werden nur vorübergehend berührt.

14) Später hat Mozart dieselbe Arie noch einmal componirt. Auf dem Original des Recitativs (André Verz. 85) ist bemerkt: per il Sgr. Fischer di Wolfgango Amadeo Mozart, Vienna li 19 Marzo 1787. Die Gliederung der Arie ist, wie der Text es verlangt, dieselbe, die Be-

Mozarts Abneigung gegen die Pariser Reise erklärt sich aus dieser Neigung leicht, so wenig er sich das auch gestehen mochte. Wenn er seinem Vater schrieb (4. Febr. 1778): „Ich kann unmöglich mit Leuten reisen, mit einem Manne, der ein Leben führt, dessen sich der jüngste Mensch schämen müßte, und der Gedanke einer armen Familie, ohne sich Schaden zu thun, aufzuhelfen vergnügt mich in der Seele", so war das gewiß redlich gemeint, er brannte vor Begierde diese Familie aus ihrer traurigen Lage zu befreien; allein die Liebe zu seiner Aloysia war doch das stille, aber mächtigste Motiv. Der Wunsch wenigstens in ihrer Nähe zu leben, bis er sie ganz sein nennen könnte[15], vereinigte sich mit dem unwiderstehlichen

---

handlung so verschieden wie möglich. Natürlich ist sie hier im Sinne der dramatischen Situation aufgefaßt; ein Mann, ein Herrscher, der ein langes Leben voll Erfahrungen hinter sich hat, ein kräftiger Charakter fühlt sich von einer weichen Stimmung ergriffen, die ihm unbegreiflich und weil er sie sich nicht erklären kann lästig ist, deren er sich zu erwehren sucht und die ihn doch mit unwiderstehlicher Gewalt wiederum beschleicht. Der Ausdruck des staunenden Sinnens und des leidenschaftlichen Widerstrebens ist ernst, kräftig und das Ganze großartig, manches z. B. die Stelle quel gel che scorrendo le vene mi và von wunderbarer Macht und Schönheit. Aber freilich setzt die Arie den Umfang, die Kraft und Weichheit, die Geschmeidigkeit einer Baßstimme im Verein mit einer Ausbildung derselben und einer Kunst des Vortrags voraus, wie sie eben in Fischer vereinigt waren, und scheint ihm nicht minder wie ein Kleid auf den Leib gepaßt zu haben, als jene der Weber.

15) Wohin seine Gedanken sich damals richteten, kann man auch aus einer Aeußerung abnehmen als er erfuhr daß ein Jugendfreund, Hr. v. Schiedenhofen eine reiche Heirath gemacht hatte (7. Febr. 1778): „Das ist halt wiederum eine Geldheyrath, sonst weiter nichts. So möchte ich nicht heyrathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen. Drum will ichs auch bleiben lassen und meine goldne Freiheit genießen, bis ich so gut stehe daß ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Hrn. v. Schiedenhofen war es nothwendig eine reiche Frau zu wählen, das macht sein Adl. Noble Leute müssen nie nach gusto und

lichen Trieb Opern zu componiren. Um beiden zu genügen hatte er sich einen Plan ausgedacht, der, wie er glaubte auch den äußeren Interessen seiner wie ihrer Familie entsprechen würde; Webers gingen leicht auf ein Vorhaben ein, das ihnen großen Vortheil versprach, es kam nur darauf an daß Wolfgangs Vater seine Zustimmung gab. Diesem setzte er also nun auseinander daß er zunächst in Mannheim bleiben und die übernommenen Compositionen vollenden wolle. „Unter dieser Zeit wird sich Hr. Weber bemühen sich wo auf Concerts mit mir zu engagiren; da wollen wir mit einander reisen. Wenn ich mit ihm reise, so ist es just so viel als wenn ich mit Ihnen reisete. Deswegen habe ich ihn gar so lieb, weil er, daß Aeußerliche ausgenommen ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren caractère und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn sie nicht, wie Sie wissen zum Schreiben zu commod wäre, so würde sie Ihnen das Nämliche schreiben. Ich muß bekennen daß ich recht gern mit ihnen gereist bin. Wir waren vergnügt und lustig; ich hörte einen Mann sprechen wie Sie. Ich durfte mich um nichts bekümmern; was zerrissen war, fand ich geflickt; mit einem Wort, ich war be-

---

Liebe heyrathen, sondern nur aus Interesse und allerhand Nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut, wenn sie ihre Frau etwa noch liebten, nachdem sie schon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majoratsherren zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und diesen kann uns kein Mensch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.“ Zu dieser Diatribe wird der Vater wohl etwas den Kopf geschüttelt haben.

dient wie ein Fürst. Ich habe diese bedrückte Familie so lieb, daß ich nichts mehr wünsche als wie ich sie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es."

„Mein Rath ist daß sie nach Italien gehen sollten. Da wollte ich Sie also bitten, daß Sie je ehender je lieber an unsern guten Freund Lugiati [16] schreiben möchten und sich erkundigen, wie viel und was das Meiste ist, was man einer Prima Donna in Verona giebt; — je mehr je besser, herab kann man allzeit, — vielleicht könnte man auch die Ascensa in Venedig bekommen. Für ihr Singen stehe ich mit meinem Leben, daß sie mir gewiß Ehre macht. Sie hat schon die kurze Zeit viel von mir profitirt, und was wird sie erst bis dahin profitiren? Wegen der Action ist mir auch nicht bang."

„Wenn das geschieht, so werden wir, Mr. Weber, seine zwey Töchter und ich die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schwester im Durchreisen auf 14 Täge zu besuchen, meine Schwester wird an der Mlle. Weber eine Freundin und Cameradin finden; denn sie steht hier im Ruf wie meine Schwester in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze Familie wie die Mozartische. Es giebt freilich Neider wie bey uns, aber wenn es dazu kommt, müssen sie doch halt die Wahrheit sagen: redlich währt am längsten. Ich kann sagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzburg komme, nur damit Sie sie hören. Meine Arien von der de Amicis, sowohl die Bravurarie als Parti m'affretto und Dalla sponda tenebrosa singt sie superb. Ich bitte Sie, machen Sie Ihr mögliches daß wir nach Italien kommen: Sie wissen mein größtes Anliegen — Opern zu schreiben."

---

16) Vgl. I S. 185.

„Zu Verona will ich gern die Oper um 30 Zechinen schreiben, nur damit sie sich Ruhm macht; denn wenn ich sie nicht schreibe, so wird sie, fürchte ich, sacrificirt. Bis dahin werde ich schon durch andere Reisen, die wir mit einander machen wollen, soviel Geld machen, daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, schreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, so taugt uns die andere Tochter, welche die älteste ist, gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthschaft führen, weil sie auch kocht."

„Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergessen Sie meinen Wunsch nicht Opern zu schreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Aria höre oder sehe. Aber italiänisch, nicht deutsch; eine seria, nicht buffa! — Nun habe ich Alles geschrieben, wie es mir ums Herz ist[17], meine Mutter ist mit meiner Denkungsart ganz zufrieden. — Ich küsse Ihnen 1000 mal die Hände und bin bis in den Tod dero gehorsamster Sohn."

Ganz so einstimmig, wie Wolfgang dachte, war freilich seine Mutter nicht, wie man aus folgender Nachschrift sieht, welche sie seinem Briefe hinzufügte und die uns allerdings auch zeigt, daß sie ohne allen Einfluß auf den Sohn war. „Mein lieber Mann!" schreibt sie „Aus diesem Brief wirst

17) In einem späteren Brief wiederholt er seine eindringliche Bitte (14. Febr. 1778): „Ich bitte Sie um Alles nehmen Sie sich der Weberin an; ich möchte gar zu gern, daß sie ihr Glück machen könnte; Mann und Weib, fünf Kinder und 450 fl. Besoldung! Vergessen Sie nicht wegen Italien, auch wegen meiner nicht; Sie wissen meine Begierde und meine Passion. Ich hoffe, es wird Alles recht gehen; ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns nicht verlassen. Nun leben Sie recht wohl und vergessen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen."

Du ersehen haben daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft machet, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen. Es ist mir die Gesellschaft mit den Wendling und den Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen ist bekannt worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert. Mit einem Wort: bey anderen Leuten ist er lieber als bey mir, ich mache ihm in einem und anderen was mir nicht gefällt Einwendungen und das ist ihm nicht recht. Du wirst es also bei Dir selbst überlegen was zu thun ist. Die Reise mit den Wendling finde ich gar nicht für rathsam, ich wollte ihn lieber später selbst begleiten; mit dem Postwagen würde es soviel nicht kosten. Vielleicht bekommst Du von Hrn. Grimm noch eine Antwort, unterdessen verlieren wir hier nichts. Ich schreibe dieses in der größten Geheim, weil er beim Essen ist, und ich will damit ich nicht überfallen werde. Addio, ich verbleibe Dein getreues Weib Marianna Mozartin."

Und nun der Vater! Für ihn war dieser Brief ein härterer Schlag als ihn je einer getroffen und dieser romanhafte Vorschlag Wolfgangs brachte ihn beinah um die Besinnung. Zwar zweifelte er nicht „daß er sehr mußte aufgeredet worden seyn, ein schwärmendes Leben dem in einer so berühmten und für Talente so vortheilhaften Stadt zu erjagenden Ruhm vorzuziehen", allein daß es fremdem Einfluß gelingen konnte ihn so sich selbst und aller bessern Einsicht zu entfremden, das erschreckte ihn. „Dein gutes Herz ist es, welches macht, daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobt, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest: wo

Du als ein Knabe die übertriebene Bescheidenheit hattest gar zu weinen, wo man Dich zu sehr lobte.“ Hier schien ihm eine scharfe Cur nothwendig und mit der Ueberlegenheit eines erfahrnen Mannes, mit der Strenge eines pflichtgetreuen Vaters läßt er sie ihm angedeihen. In einem ausführlichen Brief[18] führt er ihn nochmals darauf zurück, wie wenig er bis jetzt auf seiner Reise den wesentlichen Zweck derselben fest im Auge behalten habe, und wie er jetzt in Gefahr sei, der Pflichten gegen die Seinigen und gegen sich in einer unverständigen Aufwallung ganz zu vergessen. Es fällt ihm nicht schwer klar zu machen, daß es ein unreifer und ganz unausführbarer Gedanke sei, ein junges Mädchen, die noch nirgend öffentlich gesungen habe, die auf keinem Theater aufgetreten sei, weder Gewandtheit noch Ruf habe, zuerst in Italien auf die Bühne bringen zu wollen, wo das Publicum sie durchfallen lassen würde, wenn sie auch wie eine Gabrielli sänge. Er weist ihn darauf hin, wie unpassend die Zeit zu Kunstreisen sei, wo der Krieg vor der Thür stehe, wie ein herumziehendes Leben mit einem fremden Mann und seinen Töchtern ihn um seinen guten Ruf, um alle Aussicht auf eine ruhmvolle Zukunft bringen, und seine Familie in Schande setzen müsse. „Es kommt itzt ganz allein auf Dich an“, ermahnt er ihn „in eins der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben; das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichem Talent schuldig, und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset — ob Du von

18) Der hiehergehörige Theil desselben ist als ein merkwürdiges Aktenstück in der Beilage XIII mitgetheilt.

einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack, oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm, mit Allem für Deine Familie wohl versehen, bey aller Welt in Ansehn sterben wirst."

Er sah ein, daß hier rasch eingeschritten werden müsse; alle Bedenken, welche er gegen die Reise nach Paris gehabt hatte, traten vor der Nothwendigkeit zurück den Sohn den Verhältnissen zu entziehen, welche ihn so gefährlich umstrickt hatten. „Fort mit Dir nach Paris, und das bald!" ruft er ihm zu „setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt." Der Gesellschaft von Wendling und Ramm bedürfe er nicht, wie sie seiner bedurften. Aber die Mutter sollte nun mit ihm gehen um Alles in Ordnung zu richten; denn nicht auf etliche Monate müßten sie dort verweilen, sondern so lange als nöthig sei um Ruhm und Geld zu erwerben, um so mehr als Paris jetzt der sicherste Ort sei ohne Furcht des Krieges zu leben. So schwer ihm das auch fallen mochte, so wollte er für Geld und Creditbriefe nach Paris schon Sorge tragen.

Indem er so das Pflichtgefühl und den Ehrgeiz zugleich mit der besseren Einsicht seines Sohns in Anspruch nahm, war er klug genug die leidenschaftliche Neigung desselben für Aloysia Weber, so klar er sie erkennen mußte, nicht direct zu berühren. Wolfgang hatte sie nicht ausgesprochen, er durfte sie also ignoriren und hütete sich wohl das Gefühl seines Sohnes da anzugreifen, wo es gegen Gründe jeder Art unzugänglich und deshalb unbesiegbar sein mußte. Um ihm aber zu beweisen daß er gegen die unglückliche Lage einer

Familie welche Wolfgang soviel Theilnahme einflößte nicht gleichgültig sei, hielt er mit seinem guten Rath nicht zurück. Der Mann, welcher helfen konnte, war Raaff, ihn sollte Wolfgang für die Weber interessiren; wenn es ihr gelang, diesen für sich zu gewinnen, so war seine Empfehlung bei den Impresarj die wirksamste; dann rieth er, sie solle dahin streben erst in Mannheim auf die Bühne zu kommen, wenn es auch nur zur Uebung sei.

Die Wirkung dieses Briefes war die welche er erwartete. Wolfgang wurde zur Erkenntniß gebracht, daß er zunächst Pflichten zu erfüllen habe, welchen seine Wünsche für eine noch ganz unbestimmte, von ihm, wie er sich selbst sagen mußte, nur erträumte Zukunft nachstehen mußten: er beugte sich mit schwerem Herzen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters. „Ich habe mir nie etwas Anderes vorgestellt", antwortet er (19. Febr. 1778) „als daß Sie die Reise mit den Weberischen mißbilligen werden; denn ich habe es niemal — bei unsern dermaligen Umständen versteht sich — im Sinn gehabt; aber ich habe mein Ehrenwort gegeben Ihnen das zu schreiben. Hr. Weber weiß nicht, wie wir stehen — ich sag es gewiß Niemand; weil ich also gewünschet habe in solchen Umständen zu seyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut stünden, so vergaß ich in dieser Berauschung die gegenwärtige Ohnmöglichkeit der Sache und mithin auch — Ihnen das zu melden, was ich Ihnen jetzt melde. — Was Sie wegen der Mlle. Weber schreiben ist Alles wahr; und wie ich es geschrieben habe, so wußte ich so gut wie Sie daß sie noch zu jung ist und daß sie Action braucht, und daher öfter auf dem Theater recitiren muß; allein mit gewissen Leuten muß man öfters nach und nach weiter schreiten. Die guten Leute sind müde hier zu seyn, wie — Sie wissen schon wer und wo, mithin glauben sie es

sey Alles thunlich. Ich habe ihnen versprochen Alles an meinen Vater zu schreiben; unterdessen als der Brief nach Salzburg lief, sagte ich schon immer, sie soll doch noch ein wenig Geduld haben, sie seye noch ein bischen zu jung ꝛc. Von mir nehmen sie auch Alles an, denn sie halten Viel auf mich. Jtzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Mad^me Toscani (Comödiantin)[19] geredet, damit sie seine Tochter in der Action instruirt. Es ist Alles wahr, was Sie von der Weberin geschrieben haben, ausgenommen eins nicht daß sie wie eine Gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. Wer die Gabrielli gehört hat sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; — — mit einem Worte, sie sang mit Kunst aber keinem Verstand[20]. Diese aber singt zum Herzen und singt am liebsten cantabile. Ich habe sie erst durch die große Arie an die Passagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie in Jtalien kommt, daß sie Bravurarien singt; das Cantabile vergißt sie gewiß nicht, denn das ist ihr natürlicher Hang[21]. — Jtzt wissen Sie also Alles, ich recommandire sie Ihnen immer von ganzem Herzen."

---

19) Mad. Toscani war eine Schülerin der Mad. Seyler, dann ihre Nebenbuhlerin, und eine Ohrfeige, welche sie von dem Director Seyler erhielt, wurde Veranlassung zu der Entlassung des Seylerschen Ehepaars (Brandes Selbstbiogr. II S. 284. Jffland Selbstbiogr. S. 106 f.).

20) Vgl. I S. 223.

21) Schubart sagt von Vogler (Aesthetik S. 135 f.): „Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig von einander. Er war der erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiänischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspreßt. Die vortreffliche Sängerin Lange in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit gan-

Aber hart war der Kampf, den er mit sich durchzumachen hatte; er wurde unwohl und mußte mehrere Tage das Zimmer hüten. Die Mahnungen seines Vaters hatten Saiten in seinem Innern getroffen, die schmerzlich nachzitterten; der Gedanke kein volles Vertrauen bei ihm zu finden machte ihn untröstlich und es wurde ihm dann unmöglich sich freimüthig zu äußern. „Ich bitte Alles von mir zu glauben, was Sie wollen, nur nichts Schlechtes. Es giebt Leute, die glauben es sey ohnmöglich ein armes Mädl zu lieben, ohne schlechte Absichten dabey zu haben; — ich bin kein Brunetti und kein Misliweczeck! ich bin ein Mozart, aber ein junger und gut denkender Mozart." Allmählich gewann die Liebe und das Vertrauen zu seinem besten Vater wieder ganz die Oberhand; „nach Gott kommt gleich der Papa; das war als ein Kind mein Wahlspruch oder axioma und bey dem bleibe ich auch noch." Sie machten nun ernstliche Vorbereitungen zur Abreise, wobei der Vater es an Anweisung und gutem Rath nicht fehlen ließ, und seinen geliebten Sohn mit seinem besten Segen ziehen ließ. „Wie schwer es mir fällt", schreibt er „daß ich nun weiß, daß Du Dich noch weiter von mir entfernest, kannst Du zwar Dir in etwas vorstellen, aber mit derjenigen

---

zer und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äußeren majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken." Hiervon dürfen wir wohl etwas zu Gunsten Mozarts abziehen; denn Voglers Unterricht wird die Weber, soweit sie ihn genossen hat, erst später in München erhalten haben. Uebrigens galt Voglers Gesangunterricht bei den Meistern jener Zeit nicht soviel; Brandes erzählt (Selbstbiogr. II S. 260), Kirnberger habe seine Tochter Minna, als er hörte sie gehe nach Mannheim, ernstlich vor Voglers Unterricht gewarnt, wie dies auch Transchel und Schuster in Dresden gethan hätten."

Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willst, bedächtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, so wirst Du mich keiner Zaghaftigkeit beschuldigen, sondern mir mit allen Andern das Recht wiederfahren lassen, daß ich ein Mann bin und allezeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich Alles mit der menschenmöglichsten Vorsichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott sieht die Zukunft voraus. — Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang, nicht nur allein kein, auch nur das geringste Mißtrauen, sondern ich setze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiß hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an; das Letzte läßt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich. Du kommst nun in eine ganz andere Welt: und Du mußt nicht glauben, daß ich aus Vorurtheil Paris für einen so gefährlichen Ort, au contraire, ich hab aus meiner eigenen Erfahrniß gar keine Ursache, Paris für gar so gefährlich anzusehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umstände sind himmelweit unterschieden." Nachdem er dies ihm näher auseinandergesetzt und die für seine Lage passenden Rathschläge ertheilt hat, schließt er mit den Worten: „Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst; daß Du weißt und einsiehst, daß unser Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächst Gott, so zu sagen, in Deinen Händen ist. Wenn ich Dich kenne, so habe ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abwesenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu hören, Dich zu

sehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch trösten muß. Lebe als ein guter katholischer Christ, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunst, und führe einen so christlichen Lebenswandel, daß, wenn ich Dich nicht mehr sehen sollte, meine Todesstunde nicht angstvoll seyn möge. Ich gebe Dir von Herzen den väterlichen Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und sicherster Freund."

Wie es zu gehen pflegt, so machte die Nähe der Trennung auf beiden Seiten das Gefühl erst recht lebendig was man verlor. Die Akademien, welche Wolfgang vor seiner Abreise veranstaltete, um sich seine Compositionen und seine Schülerinnen zu produciren brachten noch schließlich seine außerordentlichen Leistungen zur Geltung, von allen Seiten hörte er, wie ungern man ihn ziehen ließ, nicht bloß die Musiker, auch viele andere gebildete Männer, denen Mannheims Blüthe am Herzen lag, wußten ihn zu schätzen. Zu diesen gehörte auch der Verfasser des deutschen Hausvaters. „Ich habe" schreibt Mozart seinem Vater (24. März 1778) „vor meiner Abreise zu Mannheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett, welches ich zu Lodi Abends im Wirthshause gemacht habe, und dann das Quintett und die Variationen von Fischer abschreiben lassen. Er schrieb mir dann ein besonders höfliches Billet und bezeugte sein Vergnügen über das Andenken, so ich ihm hinterlasse, und schickte mir einen Brief an seinen sehr guten Freund, Hrn. v. Sickingen, mit den Worten: Ich bin versichert, daß Sie mehr Empfehlung für den Brief seyn werden, als er es für Sie seyn kann. Und um mir die Schreibköſten zu ersetzen, schickte er mir 3 Louisdor. Er versicherte mich seiner Freundschaft und bat mich um die meinige. Ich muß sagen, daß alle Cavaliere, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche

Leute und die ganze Hofmusik, sehr unwillig und betrübt über meine Abreise waren. Das ist gewiß wahr." Was ihn einigermaßen tröstete war die Aussicht in Paris Gelegenheit zum Componiren zu finden. „Ich freue mich auf nichts" schreibt er (28. Febr. 1778) „als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich Etwas componiren müssen. Das Orchestre seye so gut und stark, und meine Hauptfavorit-Composition kann man dort gut aufführen, nämlich Chöre; und da bin ich recht froh, daß die Franzosen viel darauf halten. Das ist auch das Einzige, was man in Piccini seiner neuen Oper Roland[22] ausgestellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und schwach seyen, und überhaupt die Musique ein wenig zu einförmig; sonst hat sie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man jetzt halt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich habe auch gar nicht Sorg darauf." Noch stand ihm der Abschied von seiner lieben Weberin bevor; auch darüber berichtet er ehrlich seinem Vater. „Die Weberin hat aus gutem Herzen" schreibt er (24. März 1778) „zwey Paar Täzeln von Filet gestrickt und mir zum Angedenken und zu einer schwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir was ich gebraucht habe umsonst abgeschrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien von Moliere (weil er gewußt hat, daß ich sie noch niemal gelesen) geschenkt, mit der Inschrift: Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bey meiner Mama allein war, sagte er: Itzt reist halt unser bester Freund weg, unser Wohlthäter. Ja, das ist gewiß,

22) Piccinis Roland, die erste Oper, welche er in Paris schrieb, war Anfang 1778 aufgeführt worden.

wenn Ihr Hr. Sohn nicht gewesen wäre, der hat wohl meiner Tochter viel gethan und sich um sie angenommen, sie kann ihm auch nicht genug dankbar seyn. — Den Tag ehe ich weggereiset bin haben sie mich noch beym Abendessen haben wollen, weil ich aber zu Hause hab seyn müssen, so hat es nicht seyn können. Doch habe ich ihnen zwey Stunden bis zum Abendessen noch schenken müssen; da haben sie nicht aufgehört sich zu bedanken, sie wollten nur wünschen, sie wären im Stand mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, so weinten sie alle. Ich bitt um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe herab, blieb unter der Hausthür stehen, bis ich ums Eck herum war und rief mir nach Adieu!"

Diesmal ließ der Vater keine Abschiedsscene auf die Scheibe malen; er dankte wohl Gott in seinem Sinn daß der Sohn einer großen Gefahr entronnen sei. Daß dieser eine ernste Liebe zur Weber im Herzen trug und überzeugt war daß sie ebenso treu erwiedert werde, daß er mit dem festen Vorsatz fortging sich eine Stellung zu erwerben um sie sein nennen zu können, das sprach er freilich nicht bestimmt aus, aber er machte aus seinen Wünschen und Hoffnungen[23] dem Vater so wenig ein Hehl als aus der Verbindung, welche er durch Briefe mit der Weberschen Familie fortwährend unterhielt. Die Entwickelung dieses Verhältnisses überließ der Vater, sobald er die nächsten Schritte Wolfgangs

23) „Ich habe sehr viele gute Freunde zu Mannheim (und ansehnliche — vermögende)", schreibt er (24. März 1778) „die sehr wünschen mich alldort zu haben. Je nu, wo man gut zahlt, da bin ich. Wer weiß, vielleicht geschieht es; ich wünsche es, und mir ist auch immer so — ich habe immer noch Hoffnung."

auf seiner künstlerischen Laufbahn gesichert sah, im Vertrauen auf dessen Sittlichkeit ruhig der Zukunft.

Mit wahrer Befriedigung lassen wir unseren Blick auf dem Bilde des Jünglings verweilen, der in reiner, inniger Liebe leidenschaftlich erglüht und es dennoch über sich vermag, der ernsten Mahnung seines treuen und erfahrenen Vaters zu gehorchen, und in der Zuversicht auf die Dauer echter Neigung seine heißesten Wünsche der Erfüllung sittlicher Pflichten nachsetzt. Das Vertrauen und die Liebe, welche Vater und Sohn auf diese Weise vereinigen, der echte Kern eines sittlichen Familienlebens, begegnen uns hier zu unserer Freude als der schönste Schmuck eines deutschen Künstlerlebens.

8.

Am 14. März reisten Mutter und Sohn ab; sie hatten sich einem Hauderer verdungen, der ihnen ihre Chaise abkaufte, und kamen am 23. März in Paris an, nachdem sie also neun und einen halben Tag unterwegs gewesen waren: „wir haben geglaubt, wir können es nicht aushalten" schreibt Wolfgang (24 März 1778)[1].

Der Vater setzte auf Paris große Hoffnung und glaubte, es könne Wolfgang nicht fehlen dort bald berühmt zu werden und also auch Geld zu erwerben. Er hatte die überaus glänzende Aufnahme im Gedächtniß, welche er daselbst vor vierzehn Jahren mit seinen Kindern gefunden hatte, und war überzeugt daß man dem Jüngling, der das was er als Kind versprochen hatte in einer Weise erfüllte, die einem denken-

1) Man merkt die Wirkung der väterlichen Ermahnungen daran, daß nun gleich berichtet wird, für 11 Louisdor sei der Hauderer gemiethet, der die Chaise um 40 Fl. übernehme, und 4 Louisdor haben die Reisekosten betragen.

den Beobachter ungleich wunderbarer erscheinen mußte, als selbst die unglaublichen Leistungen des Knaben, die gleiche Theilnahme schenken würde. Er rechnete auf das gute Gedächtniß so vieler vornehmer und angesehener Personen, deren Gunst sie erfahren hatten, und vor Allem auf die erprobte Freundschaft Grimms, der ihm damals mit seiner Kenntniß aller Verhältnisse die Wege gebahnt hatte und mit dem er fortwährend in Verbindung geblieben war[2]. Er hatte denselben jetzt ausführlich von seiner Lage und wie sehr Wolfgang seiner Unterstützung bedürfe in Kenntniß gesetzt und empfahl diesem die unbedingteste Hingebung an Grimms Rathschläge[3].

2) An Breitkopf schreibt er (7 Febr. 1772): „Haben Sie schon lange keine Nachricht von unserem Freund, Herrn Grimm?“

3) „Jetzt empfehle ich Dir nachdrücklichst“ schreibt er seinem Sohn (6. April 1778) „Dir durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen recht die Gnade, Liebe und Freundschaft des Hrn. Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr solche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rathe zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vorgefaßter Einbildung zu thun, und durchaus auf Dein und dadurch auf unser gemeinschaftliches Interesse bedacht zu seyn. Die Lebensart in Paris ist von der deutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protection zu suchen, sich anzumelden u. s. w., hat ganz etwas Eigenes, so daß Herr Baron von Grimm mir eben auch damals Anweisung gab, und ich fragte, was ich sagen und wie ich mich ausdrücken sollte. Sage ihm nur, nebst meiner gehorsamsten Empfehlung, daß ich Dir dieses erinnert habe, und er wird mir Recht geben. — Was diesen Punct nun betrifft, bin ich zum voraus überzeugt, daß Du Dich immer an diesen unsern gewissesten Freund halten wirst. — Ihr dürft dem Herrn Baron von Grimm alle unsere Umstände sagen; ich selbst habe ihm dieß und auch alle unsere Schulden in zween langen Briefen geschrieben, und mich in vielen Stücken, die Verfolgung und die Verachtung, die wir vom Erzbischof ausgestanden, betreffend, auf Deine mündliche Erzählung berufen. Ich habe ihm erzählt, daß er nur dann höflich geschmeichelt, wenn er Etwas nöthig hatte, und er Dir für alle Compositionen nicht einen Kreuzer bezahlt hat.“

Und doch hatte der kluge Mann in mehr als einer Hinsicht falsch gerechnet. Er hatte nicht bedacht, daß Grimm seit jener Zeit älter, bequemer und vornehmer geworden war, und daß schon ehemals um seine Freundschaft wirksam zu nutzen, eine Klugheit, Thätigkeit und Geschmeidigkeit im praktischen Leben erforderlich gewesen war, wie er sie besaß, sein Sohn aber trotz aller Lehren, die ihm sein Vater und nun auch schon das Leben gegeben hatte, nicht mit nach Paris brachte und auch dort nicht erwerben sollte. Er hatte nicht hinreichend erwogen daß die Aufmerksamkeit des Publicums viel eher durch das Auffallende und Ueberraschende in äußerlichen Dingen gewonnen wird als durch die größten inneren Vorzüge, in denen das Wesen der Kunst beruht; daß die Gunst der Vornehmen und Reichen hauptsächlich gepflegt sein will und durch die geschickte Benutzung der socialen Verhältnisse erhalten wird. Ganz besonders galt dies für Paris, wo damals noch Bildung und Interesse für Musik im Verhältniß zu anderen großen Städten weniger allgemein war und nur wenn ungewöhnliche Umstände hinzutraten zu einer Art Enthusiasmus sich steigerten. Dies war nun allerdings in jener Zeit der Fall, allein selbst dieser Umstand — auch hier konnte der Vater nicht klar sehen — war für das Auftreten eines jungen Mannes nicht günstig, der es so wenig verstand sich persönlich geltend zu machen. Höchst merkwürdig aber ist es für uns, daß Mozart, der so eben in Mannheim mitten in die ersten noch frischen, lebhaften Bestrebungen für die Erweckung einer nationalen deutschen Oper getreten war, zu einer Zeit nach Paris kam, wo der Kampf zwischen der italiänischen und der durch Gluck reformirten französischen Oper von beiden Seiten mit brennendem Eifer geführt und, wie es schien, zum Austrag gebracht werden sollte. Hier, wie dort nahm er trotz seiner lebhaften Neigung keinen thätigen

Antheil; es war, als sollte er als unbetheiligter Zuschauer noch erst sich vorbereiten auf die Aufgaben, deren Lösung ihm bestimmt war.

Ich muß hier kurz an die bekannten Thatsachen in ihrem Zusammenhang erinnern um die musikalische Situation klar zu machen. Lully[4] erhielt im Jahr 1672 von Ludwig XIV die Ermächtigung die Académie royale de musique einzurichten und wurde dadurch nicht allein der Stifter dieser noch jetzt unter demselben Namen bestehenden Anstalt[5], sondern er begründete auch ihrem Wesen nach die große Oper der Franzosen. Er ging von jenen ersten Versuchen aus, welche man in Italien machte, die antike Tragödie in der Oper wieder zu erwecken[6], und sowie diese dort zur Verherrlichung von Hof-

4) Jean Baptiste de Lully war geboren in Florenz 1633, und wurde vom Ritter von Guise mit nach Paris genommen, wo er zunächst als Küchenjunge in den Dienst von Mademoiselle von Montpensier trat. Sein Violinspiel und seine ersten Versuche in der Balletmusik erregten Aufmerksamkeit, 1652 stellte ihn Ludwig an die Spitze seiner Kapelle. Er componirte jetzt die Musik der Ballets, seit 1664 für Moliere, mit dem er sich vereinigt hatte und in dessen Stücken er auch mitunter als Komiker auftrat. Er genoß einer fast unumschränkten Gunst bei Ludwig XIV, welcher er Ansehen und Reichthum verdankte; beides steigerte sich nachdem ihm 1672 das Privilegium der großen Oper ertheilt worden war. Für diese componirte er neunzehn Opern, außer vielen Ballets und einigen Sachen für die Kirche. Er starb 1687. Er war egoistisch, anmaßend und stolz, dabei verschlagen und falsch; so daß es ihm an Feinden nicht fehlte, die sich nach seinem Tode durch eine bittere Spottschrift rächten, Lettre de Clement Marot à Mr. *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lully aux Champs Elisées. A Cologne 1688 (deutsch in Marpurgs hist. krit. Beitr. III S. 387 ff.).

5) Die hierauf bezüglichen Documente und Nachrichten sowie Notizen über die weitere Ausbildung der Oper enthält das Buch Histoire du théatre de l'opera en France. Paris 1753 (zweite Aufl. 1757).

6) I S. 240 ff.

festen gedient hatten, so war auch in Paris die Aufführung der Oper ursprünglich ein Hoffest; das Privilegium Lullys bestand eben darin, daß ihm gestattet wurde auch vor dem Publicum gegen Bezahlung Opern aufzuführen, „selbst die welche für den Hof bestimmt waren“ (même celles qui auront été représentées devant Nous). Ballets mit und ohne Gesang waren die Vorläufer derselben gewesen, in denen auch die vornehme Welt, den König nicht ausgeschlossen, selbst mit auftrat; Ballets wurden deshalb ein wesentlicher Bestandtheil der Oper, es war eine Hauptaufgabe des Dichters und Componisten dieselben mit der Handlung geschickt in Verbindung zu setzen; — bekanntlich sind die Ballets noch jetzt eine auszeichnende Prärogative der großen Oper in Paris. Eine nicht minder wichtige Aufgabe war es durch Pracht und Mannigfaltigkeit der Costumes, Decorationen, Maschinerien, Aufzüge und was dahin gehört diesen Spielen eine Würde zu geben, würdig eines Hofes, der sich als den Repräsentanten des Glanzes und des Geschmackes ansah; — auch hierin ist die große Oper in Paris sich treu geblieben. Während wir aber sahen, daß in Italien das musikalische Element der Oper und besonders die Gesangskunst über alle anderen die Oberhand gewinnt, macht sich in Paris das dramatische neben demselben geltend. Eine Oper von nationaler Bedeutung und nachhaltiger Wirkung zu begründen war Lully hauptsächlich dadurch möglich, daß er in Quinault einen Dichter fand, der seine, meist mythologischen Stoffe in einer Weise dramatisch gestaltete, welche dem poetischen Sinne und der Auffassung der Tragödie jener Zeit so wohl entsprach, daß man auch viel später noch die Opern Quinaults abgesehen von ihrer Bestimmung für die Musik als vortreffliche Tragödien gelten ließ. Wenn uns der Charakter derselben gegenwärtig — auch das abgerechnet was die Rücksicht auf den

Hof mit sich brachte — weit entfernt von dem Geist der antiken Tragödie und mehr rhetorisch aufgetragen und zugespitzt als poetisch erscheint, so erklärt sich das leicht aus dem veränderten Standpunkt der Zeit, hindert aber keineswegs zu begreifen, daß jene Tragödien — denn so nannte man auch die Oper — den Geist ihrer Zeit ausdrückten und um so größere nationale Bedeutung gewannen, je lebhafter man in Frankreich die Zeit Ludwigs XIV als eine große empfand. Wenn es Lully gelang, den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden, so war die nationale Oper geschaffen; und dieses Verdienst haben ihm die Mitlebenden und geraume Zeit hindurch die Nachwelt zugesprochen[7]. Seine Musik unterscheidet sich nicht wesentlich von jenen ersten Versuchen in Italien. Wir finden keine der in der Opera seria bestimmt ausgeprägten Formen, keine eigentlichen Arien, kein Duett, kein Ensemble. Der durchgehende Charakter des musikalischen Ausdrucks ist der des Recitativs, welches einfach die Worte wiedergiebt. Zum Theil ist dasselbe nur mit einem (bezifferten) Baß begleitet, allein auch dann hat es nicht die leichte freie Bewegung des italiänischen Recitativs, sondern es ist viel bestimmter abgemessen und auch in der Begleitung der Wechsel der Harmonie häufiger. Sowie aber die Empfindung sich auch nur um ein Weniges steigert tritt eine Art von Mittelzustand zwischen Recitativ und Gesang ein, in welchem die Worte genau nach dem declamatorischen Sprachaccent wiedergegeben sind, und nicht bloß streng im Tact — so daß die Tactarten häufig und in unregelmäßigen Abschnitten wechseln —, sondern auch harmonisch in der Art behandelt, daß zu jeder Note des Gesanges zugleich vom Orchester ein

7) Im Jahr 1778 wurde zuletzt eine Oper von Lully (Thésée) gegeben.

voller Accord angegeben wird. Die Bildung der Melodie war daher sehr beschränkt — so geht z. B. die Baßstimme auch in den Solopartien immer mit dem Fundamentalbaß — und eine ausgeführtere musikalische Form schwer erreichbar. Selbständige Musikstücke kommen nur sehr selten vor, und dann in der beschränktesten Form, welche sich meistens an die der Tanzmelodien (Airs) anlehnt. So ist es auch, wenn mehrere Stimmen zusammenkommen; entweder wechseln sie nur mit einander ab, oder wenn sie zusammen singen, fällt Note auf Note, und ebenso sind die Chöre nichts als eine in der einfachsten Weise mehrstimmig ausgesetzte Harmonie eines Grundbasses, wobei die Oberstimme sich nicht einmal immer durch ihre Melodie besonders auszeichnet. Das Orchester hat, wo es nicht zum Tanz spielt, gar keine selbständige Bedeutung, sondern es leistet wesentlich nur dasselbe, was der Generalbaßspieler auf dem Klavier ausführt: es giebt zu jeder Note des Basses die volle Harmonie an. Von instrumentaler Wirkung ist kaum die Rede; sehr selten treten einzelne Instrumente z. B. die Flöten in individueller Weise hervor. Das Verdienst Lullys war es nun, den declamatorischen Accent in einer der französischen Sprache angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben, und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen zu haben. Es ist begreiflich daß anfangs, zumal bei geringer musikalischer Bildung, grade dieser Vorzug am lebhaftesten empfunden und anerkannt wurde; allein in jeder Kunst und besonders in der Musik ist das Charakteristische, weil es der Zeit und Person nach am meisten individuell ist, am ehesten dem Loos unterworfen nicht mehr verstanden zu werden und daher nicht mehr zu gefallen. Deshalb finden wir denn auch daß später die Reaction gegen Lullys Musik sich grade gegen diese Behandlung der Textesworte richtete; man fand sie einförmig, schwerfällig, lang=

weilig[8], indem man auch für die einzelnen bedeutenden Züge nicht mehr empfänglich war, und verglich sie mit dem Psalmodiren (plainchant) der kirchlichen Gesänge[9]. Auch wird der Vortrag der Sänger und Sängerinnen uns als abschreckend geschildert, indem sie ein eintöniges Herleiern mit heftigem Aufschreien und übertriebenen Accenten in einzelnen Momenten abwechseln ließen[10].

Indessen erhielten sich Lullys Opern nicht allein so lange er lebte, sondern auch nach seinem Tode (1687) eine lange Reihe von Jahren in unbestrittner Herrschaft auf der Bühne,

---

8) Grimm sagt (corr. inéd. p. 222): Son récitatif est un chant lourd, traînant et languissant que l'acteur débite à force de cris et de poumons, et qui dure depuis le commencement jusqu' à la fin. Ce récitatif détestable qui a été imité d' après le plainchant de l'église, et qui n'est proprement ni chant ni déclamation, est cause qu'il n'y a ni air ni récitatif dans un opéra français, et que l'auditeur le plus intrépide en sort harassé. Er erzählt nicht übel (corr. litt. II p. 205): M. Hasse, qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulance françaises, ne se lassait point, lorsqu'il fut en ce pays-ci, d' admirer la patience avec laquelle on écoutait à l'Opéra une musique lourde et monotone.

9) Atys, tragédie de l'immortel Quinault, mise en musique ou plutôt en plainchant par Lully sagt Grimm (corr. litt. I p. 93).

10) L'art que nous appelons en langage sacré *chanter*, terme honteusement profané en France et appliqué à une façon de pousser avec effort des sons hors de son gosier et de les fracasser sur les dents par un mouvement de menton convulsif; c'est ce qu'on appelle chez nous *crier*, et qu'on entend jamais sur nos théâtres, à la vérité, mais tant qu'on veut sur les marchés publics (Grimm corr. litt. XV p. 283). En France, toute l'expression du chant musical est estimée sur les cris et les efforts des poumons dans les passions fortes, ou pour l'adoucissement de la voix dans les passions tendres; mais demander si tel chant, telle idée, tel motif a l'accent de la passion qu'il doit exprimer, c'est parler grec aux oreilles françaises (ebend. IV p. 165). Gretry bezeichnet die Unarten der alten Gesangsmanier näher (mém. I p. 301).

ein deutlicher Beweis, daß die hohe Gunst, welche er persönlich genoß, nicht den wesentlichsten Antheil an seinen Erfolgen haben konnte. Was neben seinen Opern etwa Gehör fand ist kunstgeschichtlich nicht so wichtig, weil es sich seiner Weise anschloß; vereinzelte Stimmen, welche auf die in Italien in der neapolitanischen Schule sich ausbildende Opera seria und ihre Gesangskunst hinwiesen und einen Einfluß derselben auf die französische Musik wünschenswerth fanden, wurden schon aus nationalem Stolz nicht beachtet[11].

Nur durch die zähe Energie seines Charakters und eine mächtige Protection wie die des reichen La Popeliniere[12] gelang es Rameau[13] für seine Opern einen Platz neben den

11) Raguenet Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Operas (Paris 1702), deutsch mit Anmerkungen nebst der Entgegnung von Vieuville (bei Bonnet histoire de la musique p. 425 ff.), in Matthesons Critica Musica (Hamburg 1712) I S. 91 ff.

12) La Popeliniere, geb. 1692 gest. 1762, ein reicher fermier-général, von dem Grimm (corr. litt. III p. 185) folgende Charakteristik giebt: C'était un homme célèbre à Paris, sa maison était le réceptacle de tous les états. Gens de la cour, gens du monde, gens de lettres, artistes, étrangers, acteurs, actrices, filles de joie, tout y était rassemblé. On appelait la maison une ménagerie, et le maitre le sultan. Ce sultan était sujet à l'ennui, mais c'était d' ailleurs un homme d' esprit. Er machte artige chansons, schrieb Komödien, die er bei sich aufführen ließ, und einen Roman, Daira. Eine andere, für jene Zeit charakteristische Berühmtheit gaben ihm die Liebesintriguen seiner ersten Frau mit dem Marschall Richelieu; auch seine zweite Ehe war nicht ohne Skandal.

13) Jean Philippe Rameau, geboren in Dijon 1683, trieb von Jugend auf leidenschaftlich Musik, kam 1701 auf einige Zeit nach Mailand, und hielt sich dann in verschiedenen Orten im südlichen Frankreich auf. Nach einem vergeblichen Versuch 1717 in Paris eine Organistenstelle zu erhalten, nahm er eine solche in Clermont an und beschäftigte sich dort mit theoretischen Studien. Im Jahr 1721 kehrte er nach Paris

Lullyschen zu gewinnen. Er fand, als er 1732 zuerst Hippolyte et Aricie aufführte, den heftigsten Widerspruch von Seiten der Anhänger Lullys, der nicht sobald ermüdete; indeß gelang es ihm die Herrschaft auf der Bühne, wenn gleich nicht über Lully doch neben ihm vollständig zu erringen, und seine Widersacher beruhigten sich allmählich, indem sie anerkannten daß durch Rameaus Verdienst die französische Musik nicht in ihrem Wesen geändert sondern weiter ausgebildet und vervollkommnet worden sei[14]. Und ohne Zweifel war dies der Fall. Rameau hatte sich, ehe er mit seinen Opern

---

zurück und machte sich dort durch seinen Traité de l'harmonie (1722), an welchen sich eine Reihe anderer, zum Theil polemischer Schriften anschloß, einen großen Namen als Theoretiker. Nachdem er 1732 seine erste Oper aufs Theater gebracht hatte folgten derselben noch ein und zwanzig. Er starb 1764.

14) Als Grimm nach Paris gekommen war, berichtete er Gottsched: „M. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünstler, die jemals gewesen, gehalten und mit Recht" (Danzel, Gottsched S. 349). Seine Ansicht änderte sich bald, allein die Charakteristik, welche er später von Rameau giebt (corr. litt. IV p. 80 ff.) läßt, so parteiisch sie ist, die Verdienste Rameaus erkennen, obwohl sie dieselben nicht gelten lassen will: Dans ses opéras cet homme célèbre a écrasé tous ses prédécesseurs à force d' harmonie et de notes. Il y a de lui de choeurs, qui sont fort beaux. Lulli ne savait que soutenir par la basse une voix qui psalmodiait; Rameau ajouta presque partout à ses récits des accompagnemens d' orchestre. Il est vrai qu'ils sont d' assez mauvais goût, qu'ils servent presque toujours à étouffer la voix plutôt qu' à la seconder et que c'est là ce qui a forcé les acteurs de l'Opéra de pousser ces cris et ces hurlemens qui font le supplice des oreilles délicates. — Il ne manquait point d' idées, mais il ne savait qu'en faire; son récitatif est, comme celui de Lulli, un mélange de contresens continuels et de quelques déclamations heureuses. A l'égard de ses airs, comme le poète ne lui a jamais imposé d' autre tâche que de jouer autour d'un *lance*, *vole*, *triomphe*, *enchaine* etc., ou d' imiter le chant des rossignols par des flageolets et d' autres puérilités de cette espèce, il n'y a rien à en dire.

auftrat, als Organist und Instrumentalcomponist, ganz vorzugsweise aber als der Begründer einer Theorie der Harmonie großen Ruhm erworben. Von dieser Seite her zeigen sich auch in seinen Opern entschiedene Fortschritte. Die harmonische Behandlung ist reicher und mannigfaltiger, sie ist nicht allein oft neu und überraschend, sondern sogar gesucht und überladen. Die Begleitung ist nicht mehr die harmonische Ausfüllung des bezifferten Basses, sondern sie bewegt sich vielfach frei und selbständig; auch ist das Orchester zu eigenthümlichen Effecten benutzt, sowohl durch Abwechslung und Zusammenstellung der Instrumente nach ihren verschiedenen Klangfarben, als durch selbständige Motive, welche besonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden. In dieser Kunst das Orchester zu behandeln ist nicht allein gegen Lully ein Fortschritt, sondern auch der italiänischen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen. In ähnlicher Weise sind ebenfalls den Chören die Fesseln einer bloß generalbaßmäßigen Behandlung abgenommen, die Stimmen bewegen sich freier und ausdrucksvoller. Auf die Ausführung der lyrischen Partien ist die vorgeschrittene Kunst des Sologesangs sichtlich von Einfluß gewesen, die Bewegung derselben ist freier, auch an Ansätzen zur Coloratur fehlt es nicht. Hier hat aber, obgleich Rameau sich in seiner Jugend eine Zeitlang in Italien aufhielt, eine maßgebende Einwirkung der italiänischen Musik doch nicht Statt gehabt[15]; wir finden nicht allein die bestimmten Formen der italiänischen Oper nir-

---

In seiner Lettre sur Omphale (1752. Corr. litt. XV p. 281 ff.) gab Grimm eine detaillirte Kritik in sehr gemäßigtem Ton.

15) Rameau soll zu Arnaud gesagt haben, wie Gretry (mém. I p. 426 f.) mittheilt, wenn er dreißig Jahre jünger wäre, würde er nach Italien gehen und sich Pergolese zum Muster nehmen.

gends angewendet, sondern überhaupt weder in den Chören noch Sologesängen eine fest ausgeprägte Form selbständig ausgeführter Musikstücke. Und wenn hier im Wesen die Weise der Lullyschen Oper gewahrt ist, so gilt dasselbe noch mehr von der Behandlung des Dialogs. Es ist derselbe streng gemessene recitativartige Gesang mit beständig wechselndem Tact, mit einer Begleitung gehäufter Accorde, deren fast auf jeden Ton der Singstimme ein neuer fällt; wenn gleich, wie sich von selbst versteht, die verschiedene Individualität des Componisten auch hier einen gewissen freien Spielraum behält, so war doch der Grundcharakter des dramatischen Ausdrucks durch die Musik in den wesentlichsten Erscheinungen nicht verändert. Rameaus Oper war eine Ausbildung der Lullyschen, keine Umgestaltung ihres Princips. Ob das was derselben eigenthümlich war für einen wahren Fortschritt der Kunst zu halten sei, oder für eine unzweckmäßige Neuerung, darüber wurde in jener Zeit mit großer Leidenschaftlichkeit gestritten; die Punkte, für welche man sich damals am lebhaftesten interessirte, berühren uns jetzt am wenigsten. Die Thatsache ist nicht zu bezweifeln, daß Rameau mit entschiedenem Talent auf den von Lully gelegten Grundlagen einer französisch-nationalen Oper fortbauete; man wird sogar bei einem genaueren Eingehen auf das Detail finden, daß selbst die heutige dramatische Musik der Franzosen trotz aller Umwandlungen und verschiedenartigen Einflüsse welche sie erfahren hat, sowie in ihrer großen Oper das Gerüste und der Zuschnitt jener ersten Oper noch deutlich zu erkennen ist, auch in manchen Wendungen und Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung wie der rhythmischen und harmonischen Behandlung die Verwandtschaft mit jenen alten Meistern nicht verläugnet: ein Beweis, daß in dieser Tradition ein nationales Element sich geltend macht.

Die Verehrer der national-französischen Oper thaten recht ihren Streit über Lully und Rameau durch die Anerkennung beider zu schlichten; denn ihnen insgesammt stand ein gefährlicher Angriff durch die italiänische Oper bevor, welche das übrige musikalische Europa in einer Weise beherrschte, daß Frankreich davon nicht unberührt bleiben konnte. Im August 1752 kam eine Gesellschaft italiänischer Sänger nach Paris, welche die Erlaubniß erhielt im Saal der großen Oper komische Opern aufzuführen und deshalb Les Bouffons genannt wurde. Der Eindruck, welchen die italiänische Musik[16] — namentlich Pergoleses Serva Padrona — von italiänischen Kehlen mit italiänischer Gesangskunst vorgetragen hervorbrachte, war außerordentlich. Es war nicht allein die ausgebildete, bestimmt ins Ohr fallende Form der italiänischen Gesangsstücke, der Reiz einer anmuthigen wohlgebildeten Melodie die von einer einfachen, leicht faßlichen Harmonie getragen wurde, welche so große Wirkung thaten, sondern besonders auch die vortreffliche Ausführung. Denn hierin waren die französischen Operisten nicht allein hinter den Italiänern zurückgeblieben, sondern die Kunst des Gesanges, welche als eine selbständige zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit in Italien ausgebildet worden war, schien in Frankreich ganz unbekannt geblieben zu sein. Auch das Orchester mit seinem hörbar tactirenden Director[17] wird dem

16) Die Opern, welche die Bouffons zur Aufführung brachten, waren La serva padrona von Pergolese; Il giocatore von Orlandini; Il maestro di musica, ein Pasticcio; La finta Cameriera von Atella; La donna superba, ein Pasticcio; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Selletti; La Zingara von Rinaldo da Capua; Gli artigiani arrichiti von Latilla; Il paratagio von Jomelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo.

17) In der italiänischen Oper wurde nur vom Klavier aus dirigirt,

discret accompagnirenden Orchester der Italiäner gegenüber als eine Gesellschaft musikalisch wenig gebildeter Leute bezeichnet, die es als ihre Hauptaufgabe betrachtet möglichst viel Geräusch zu machen. Jetzt geriethen die Enthusiasten der italiänischen mit den Anhängern der nationalen Musik in Streit und es entspann sich der vielbesprochne Kampf des coin du Roi (der Nationalen) und des coin de la Reine (der Italiäner)[18]. Grimm, der sich seit 1749 in Paris befand und von Deutschland Kenntniß und Neigung für die italiänische Musik mitgebracht hatte, wurde durch seine Spottschrift Le petit prophète de Boehmischbroda (1753), welche in biblisch-prophetischem Ton den Untergang des guten Geschmacks weissagt, wenn sich Paris nicht zur italiänischen Musik bekehre[19], einer der einflußreichsten Vorfechter der italiänischen Musik; mit ihm Diderot, der wie alle Encyclopedisten durch Rameaus Angriff auf die Encyclopedie auch persönlich gegen diesen gestimmt war[20]. Und J. J. Rousseau, der durch seinen mit dem größten Beifall aufgenommenen Devin du village dem entzückten Publicum gezeigt hatte, wie man die in der italiänischen Oper gewonnenen Schätze für

---

während in der französischen der Tact mit einem Stab fortwährend laut geschlagen wurde. Vgl. Gretry Essays I p. 39 ff.

18) Die Häupter der Parteien hatten ihren festen Platz unter der Loge des Königs und der Königin.

19) Sie ist wieder abgedruckt Corr. litt. XV p. 315 ff. ein Theil deutsch in der neuen Zeitschrift für Musik I S. 241 ff., wo sie aber mit Unrecht Rousseau zugeschrieben ist, der selbst ausdrücklich gegen die Autorschaft protestirt. Grimm berichtet über ihren außerordentlichen Erfolg an Gottsched, und Frau Gottsched richtete eine Nachahmung derselben gegen Weißes Operette Der Teufel ist los (Danzel Gottsched S. 350 f.).

20) Die Charakteristik, welche er Rameaus Neffen von seinem Oheim und der italiänischen Musik machen läßt, ist sprechend genug (Goethe XXIII S. 208 ff.).

die französische fruchtbar verwerthen müsse[21], schlug sich so entschieden auf die Seite der Bouffonisten, daß er nicht allein die Mängel der französischen Oper der Composition und Ausführung nach schonungslos aufdeckte, sondern den Beweis unternahm, die französische Sprache sei ungeeignet für die Composition und es könne keine französische Musik geben[22]. In der Entrüstung über ein solches Attentat auf die Nation wurde Rousseau nicht bloß mit Stockschlägen und Dolchstichen der Operisten[23], sondern mit der Bastille bedroht; indessen blieb es bei einer Fluth von Streitschriften[24]. Die Anhänger der französischen Musik, besonders die Inhaber und Sänger der Oper, die in ihrem Interesse beeinträchtigt waren, wußten es aber durchzusetzen, daß die italiänischen Sänger im März 1754 Paris verlassen mußten[25].

---

21) I S. 114 ff.

22) Dies geschah in der bekannten Lettre sur la musique française (1753), wozu die Lettre d'un Symphoniste de l'académie royale de musique a ses camarades de l'orchestre (1753) ein witziges Nachspiel war.

23) Gretry (mém. I p. 279) erzählt, die Mitglieder der Oper wären, durch das Lob der Anhänger der alten Musik stolz gemacht und durch die Angriffe der Kritiker erbittert, in jener Zeit von einem unerträglichen Benehmen gewesen.

24) Rousseau Confessions l. VIII. Grimm corr. litt. I p. 92 f.

25) Grimm corr. litt. I p. 114: L'académie royale de musique vient enfin de bannir de son théatre la musique italienne, cette rivale si superbe et si dangereuse des opéras de Lulli et de Rameau. Je vois un avantage très-réel à ce renvoi des bouffons, qui ne frappe personne, c'est que les Buffon, les Diderot, les d' Alembert, tous les gens de lettre d' un certain nom, les artistes de tous les ordres, peintres, sculpteurs, architectes, que cette musique avait comme ensorcelés, n' iront plus à l'Opera, et auront d' autant plus de loisir à vaquer à leurs travaux, qui font l'honneur et la gloire du siècle et de la nation.

Wohl möchte man sich wundern daß Männer wie Rousseau[26] und Diderot[27], die das Einfache und Naturgemäße als das einzige Princip der Kunst geltend machten, für die italiänische Musik auftraten, welche doch damals sich zum großen Theil in Formen bewegte, die, wenn sie auch ursprünglich in der Natur der Musik als Kunst wohl begründet waren, doch mehr und mehr conventionell geworden und von dem, was jene Männer einfach und natürlich nannten, weit entfernt waren. Indessen darf man dabei nicht übersehen, daß es die Opera buffa war, welche sie begünstigten, die damals zwar noch in ihren Anfängen stand, aber von jenem conventionellen Zwang der Opera seria sich zu befreien strebte[28]. Sodann ist als die Hauptsache wohl zu beachten, daß das Grundelement der italiänischen Oper die Musik war, daß ihre Formen aus der Natur derselben abgeleitet waren und daß diese auch in den Auswüchsen und Verirrungen immer noch erkennbar blieb. Für eine Opposition gegen die französische Oper, — welche ebenfalls eine ganz conventionelle

26) Rousseau hatte offenbar eine ursprüngliche musikalische Begabung, die durch die italiänische Musik geweckt und belebt war; sie tritt überall hervor, wenn ihn auch mitunter die Consequenz seiner Reflexion auf Abwege führt, und bewährt sich besonders 1771 auch darin, daß er für neue musikalische Eindrücke zugänglich bleibt, auch wenn sie seinen ausgesprochenen Ansichten entgegen sind.

27) Diderot scheint, wenngleich nicht unempfänglich für Musik, doch weniger dafür gebildet gewesen zu sein und offenbar hat in dieser Hinsicht Grimm auf ihn Einfluß gehabt, wie übrigens und freilich ungleich bedeutender Diderot auf Grimm. Von diesem ist der Artikel poëme lyrique in der Encyclopedie (abgedruckt corr. litt. XV p. 349 ff.), in dem man, wie in einem kürzeren Aufsatz (corr. inéd. p. 221) ein eigenthümliches Gemisch von Ansichten findet, welche auf dem seit früher Jugend eingesogenen italiänischen Geschmack beruhen und von Reflexionen im Sinne Diderots, die in dieser Anwendung und Verbindung vielfach flach und schief sind.

28) I S. 346 ff.

Gestalt angenommen hatte, die aber nicht auf den eigenthümlichen Bedingungen der musikalischen Auffassung, sondern wesentlich auf den Grundsätzen der poetisch-dramatischen Darstellung beruhte, gegen welche jene Opposition gerichtet war — konnte daher die specifisch musikalisch-künstlerische Ausbildung der italiänischen Oper eine willkommene Erscheinung sein, wenn sie auch folgerichtig sich gegen das Ueberschreiten des Maaßes in derselben hätte wenden müssen.

Mit dem Abgang der Bouffons war indessen das Interesse für die italiänische Musik in Paris nicht erloschen. Man suchte nun beliebte Opern durch Uebersetzung und Bearbeitung — wobei ihnen freilich oft übel mitgespielt wurde[29] — nach Paris zu verpflanzen; sodann aber bildete sich bald eine neue Schule von Componisten, welche die Vorzüge der italiänischen Musik und insbesondere des Gesanges mit den begründeten Forderungen des nationalen Geschmacks auszugleichen suchten. Wenn man sich anfangs auch an die knappen Umrisse und leichten Entwürfe der Intermezzi hielt, so verlangte doch der französische Sinn mehr Zusammenhang und Interesse der Handlung, mehr Freiheit und Geist in der Ausführung als die possenhafte Opera buffa aufzuwenden pflegte; das Interesse des Publicums bestimmte talentvolle Dichter wie Favart, Sedaine, Marmontel sich dieser Gat-

29) Grimm sagt von Piccinnis Buona figliola (corr. litt. VII p. 289 f.): Ce qu'on vient de faire pour assurer son succès en France est l'affront le plus sanglant qu' aux yeux d'un homme de goût un ouvrage puisse recevoir; mais cet affront ayant déjà été fait a la *Serva Padrona*, pourquoi des barbares traiteraient-ils mieux Piccini que Pergolesi? Au lieu de chanter les paroles sur lesquelles la musique a été faite, M. Cailhava d'Estandeux les a parodiées sur la musique en paroles françaises à peu près approchantes, et partout où cela lui est devenu trop difficile, un certain Baccelli a coupé la musique et l'a forcée de cadrer avec M. Cailhava.

tung zu widmen, und von der Seite des Dramatischen gewann die komische Oper der Franzosen rasch die Oberhand über die Opera buffa. Natürlich mußte diese Richtung auch auf die musikalische Darstellung einen um so bestimmenderen Einfluß gewinnen, als sie im Geist der Nation begründet war[30].

Duni[31], ein geborner Neapolitaner und in der neapolitanischen Schule erzogen, war durch seinen Aufenthalt am Hofe in Parma, wo damals völlig französischer Geschmack und französische Sitte herrschten, veranlaßt worden einige französische Operetten zu componiren, zuerst Ninette à la cour. Der Erfolg, welchen sie fanden, veranlaßte ihn 1757 nach Paris zu gehen, wo er während dreizehn Jahren eine Reihe komischer Opern lieferte, welche im leichten Stil und kleinen Formen geschrieben, durch den heiteren, anmuthigen Charakter ihrer Melodien sehr gefielen[32]. Ihm schloß sich Mon-

30) Man muß sich erinnern daß seit 1717 die erneuerte Comédie Italienne (aux Italiens) bestand, wo ursprünglich ausschließlich italiänische Komödien in den Charaktermasken gegeben wurden; indessen nahm man bald auch zu französischen Komödien seine Zuflucht und gab vorzugsweise Liederspiele und Parodien (Grimm corr. litt. VI p. 229 f.). Daneben bestand die Opéra comique au théâtre de la foire, welche besonders durch Favart in Aufnahme kam und als eine gefährliche Rivalin der italiänischen Komödie vielfach angefeindet und 1745 aufgehoben wurde (Favart mémoires I p. XVII f.). Indeß konnte Favart sie später wieder eröffnen, bis sie 1762 mit der Comédie italienne vereinigt wurde (Favart mémoires I p. 203 f. 214 f. 228 f. 233).

31) Egidio Romoaldo Duni, geb. in Matera 1709, erhielt seine musikalische Bildung in Neapel unter Durante; noch sehr jung gewann er mit seiner ersten Oper in Rom den Sieg über Pergolese (Gretry mém. I p. 425 f.) und schrieb dann eine lange Reihe von Opern für die verschiedensten italiänischen Bühnen mit nicht geringem Erfolg. Er starb in Paris 1775.

32) Grimm hebt hervor daß Duni nach Paris kam, weil er bei vorge-

signy[33] an, welcher, ohne musikalische Bildung, durch die Vorstellungen der Bouffons sich in einem Grade angeregt fühlte, daß er Unterricht in der Musik nahm und sogleich anfing komische Opern zu componiren. Im Jahr 1759 brachte er glücklich seine erste Oper auf die Bühne und Sedaine interessirte sich so für diese Musik, daß er ihm seine Opern anver-

---

rückterem Alter in Italien nicht mehr hoffte den Anforderungen einer neuen Zeit zu genügen, und sich dort große Verdienste erwarb. M. Duni a le premier véritablement chanté la langue française dans son Peintre amoureux (1757). Cette pièce eut un grand succès, sans que le public en sentît le vrai mérite. On ne s'apperçut ni de la verité de la declamation et du chant, ni de la justesse des inflexions, ni de l'exactitude des ponctuations, toutes choses observées pour la première fois dans une composition française (corr. litt. IV p. 164 f.). — Lorsqu'il vint en France son goût et son style étaient déja vieux; mais avec son petit goût et son style un peu trivial, il fut le premier qui écrivit vrai dans ce pays-ci, et ce lui fut un grand mérite auprès des gens de goût (corr. litt. VII p. 126). Nach 1765 findet er seinen Stil un peu vieux et faible, mais ailleurs plein de finesse, de charme, de grace et de verité. C'est toujours malgré sa faiblesse l'homme chez lequel nos jeunes compositeurs dévraient aller à l'école (corr. litt. IV p. 414). Später räumt er ihm zwar die unveräußerlichen Vorzüge einer guten Schule noch ein, aber der Mangel an Erfindung, Frische und Leben wurde empfindlicher, daher er ihn ermahnt Philidor und Gretry das Feld mit Ehren zu räumen (corr. litt. V p. 140. 369. VI p. 63).

33) Pierre Alexandre Monsigny, geb. 1729, hatte in Paris eine Anstellung im Finanzfach, ehe er als Componist auftrat. Im Jahr 1767 trat er als maître d' hôtel in die Dienste des Herzogs von Orleans (Grimm corr. litt. V p. 360), was wie Grimm spottet seinen musikalischen Leistungen Eintrag that (corr. litt. VI p. 197. 209), in dessen Hofhaltung er auch als maître de musique gebraucht wurde (Genlis mém. I p. 294 ff. 355). Dort lernte ihn Frau von Genlis kennen, die seinen Charakter ebenso sehr schätzte als seine Musik (mém. I p. 300. II p. 9. 337). Nach dem Jahr 1777 hörte er auf zu componiren, weil er durchaus keinen Trieb mehr verspürte, und starb allgemein geachtet in Paris 1817.

traute[34]. Ein großer Reichthum angenehmer, leicht ansprechender Melodien und ein entschiedenes Talent für den Ausdruck des Gefühls ließen den Mangel einer tüchtigen Schule übersehen[35] und verschafften seinen Opern einen glänzenden

34) Grimm corr. litt. VI p. 61 : En France, un poète ne se croit pas l'homme de plusieurs musiciens ou plutôt de tous les musiciens ; il en choisit un, s'associe avec lui et ne travaille plus avec d' autres : cet arrangement est très-préjudicable aux progrès de l'art. M. Sedaine s'est ainsi marié avec M. Monsigny — et persiste, au grand préjudice de nos plaisirs et de l'opéra comique du nouveau genre dont il est le créateur, à ne vouloir travailler qu' avec Monsigny. Grimm schreibt die Erfolge Monsignys überwiegend den Operntexten Sedaines zu, bei dem er trotz mancher Schwächen und seiner Nachlässigkeit in der Ausführung die wesentlichen Eigenschaften eines guten Operndichters findet. Si jamais un poète italien, sagt er (corr. litt. III p. 136), ayant de la simplicité et de la facilité s'avise de les traduire, afin de mettre les Galuppi et les Piccinni à portée d' en faire la musique, ces pièces feront le charme et les délices de toute l'Europe; car ce qui empêche qu'on ne devienne absolument fou des opéra bouffons d'Italie, c'est que le poëme d'ordinaire n'a pas le sens commun.

35) Grimm beurtheilt ihn sehr hart; eine allgemeine Charakteristik giebt er 1766 (corr. inéd. p. 219 f.) : M. de Monsigny n'est pas musicien de profession, et il n'y a rien qui n 'y paraisse. Sa composition est remplie de solécismes ; ses partitions sont plaines de fautes de toute espèce. Il ne connait point les effets ni la magie de l'harmonie ; il ne sait pas même arranger les différentes parties de son orchestre et assigner à chacune ce qui lui appartient : ses basses sont presque toujours détestables, parce qu'il ne connait pas la véritable basse du chant qu'il a trouvé, et qu'il met ordinairement dans la basse ce qui devrait être dans les parties intermédiaires. Aussi tout oreille un peu exercée est bientôt excédée de cette foule de barbarismes ; et en Italie M. de Monsigny serait renvoyé du théâtre à l'école ; mais en France le public n' est pas si difficile, et quelques chants agréables mis en partition comme il plait à Dieu, des romances surtout, genre de musique national, pour lequel le parterre est singulièrement passioné, ont valu à ce compositeur

Erfolg, von denen einige wie Le Déserteur[36] einen großen, weit verbreiteten Ruhm erlangten. Bedeutender und tüchtiger geschult war Philidor[37], welcher als Schachspieler eines außerordentlichen Rufes genoß, ehe er (ebenfalls 1759) als Operncomponist auftrat. Auch auf diesem Gebiet war sein Ruhm bald entschieden[38], und er beherrschte mit Duni und Monsigny die komische Bühne, bis Gretry sich derselben

---

les succès les plus flatteurs et les plus éclatans. Die einzelnen Züge kehren immer wieder (z. B. corr. litt. III p. 136. VI p. 208. IX p. 463) und werden mit einer Schärfe betont, die den Gedanken an persönliche Abneigung aufkommen läßt. Frau von Genlis protestirt gegen diese Verurtheilung (mém. II p. 22): Monsigny n'eut ni la fécondité de Grétry, ni l'énergie de Gluck; mais jamais on n'a composé en France des airs plus suaves, d'une plus touchante mélodie et d'une gaité plus vraie.

36) Grimm verurtheilt auch hier Monsignys Musik und spricht dem Dichter, dessen Stück er mit großem Interesse analysirt, alles Verdienst am Erfolg zu (corr. litt. VI p. 197 f. 206 ff.); umgekehrt behauptet Frau v. Genlis daß man über Monsignys Musik alle Unwahrscheinlichkeiten und Unschicklichkeiten des Stückes vergäße (mém. II p. 21 f.).

37) François André Danican, genannt Philidor, geb. in Dreux 1727, genoß eine musikalische Erziehung und lebte als Musiklehrer und Copist in untergeordneten Verhältnissen, bis er sich als Schachspieler auszeichnete. Er starb 1795, durch die Revolution aus Paris vertrieben, in London.

38) Anfangs findet Grimm seine Musik nicht besser als alle französische Musik (corr. litt. II p. 346. III p. 89), seit 1764 erkennt er immer mehr die Fortschritte an, welche er mache (III p. 401. IV p. 200), und giebt ihm 1768 das Zeugniß (VI p. 14 f.): Philidor prouve bien la vérité du proverbe, qu'à force de forger on devient forgeron; il a fait en dix ans de temps, du côté du métier, des progrès immenses; son style était lourd et pesant, il est devenu leger et plein de graces; quant au nerf il en a toujours eu, mais il produisait ses effets laborieusement; s'il arrivait à son but, c'était par des efforts d'un athlète à la vérité plein de vigueur, mais dont la vue harassait votre imagination. Aujourd'hui l'on voit un maître qui se joue de son métier, et qui compose avec d'autant plus de sûreté qu'il lui

bemächtigte. Theils die Abneigung mit diesem zu rivalisiren, theils seine Leidenschaft für das Schachspiel entzog ihn dann der Bühne.

Es ist wohl charakteristisch daß die komische Oper, die vom Vaudeville und der Chanson ausging, in ihren ersten Anfängen durch Componisten heraufgebildet wurde, die, wie Duni, auf ein größeres Genre nicht mehr Anspruch machen konnten, oder wie Monsigny und Philidor halb dilettantisch nur so nebenbei auch componirten. Mit ganzer Kraft und brennendem Eifer warf sich Gretry[39] in dieses Gebiet; er war es, welcher der komischen Oper ihre Vollendung gab, wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiet der dramatischen Musik ist. Schon als Knaben hatten ihn in seiner

---

en coûte moins de peine; la chaleur de son style et la magie de son coloris vous dérobent ce que ses idées peuvent avoir quelque fois de mesquin ou de trivial. — Il y a un air dans *Le Jardinier de Sidon,* accompagné d'un violon, d'un hautbois et d'un cor de chasse obligés: on n'a encore rien entendu en France dans ce goût la. Man warf ihm vor, daß er die italiänischen Meister bestehle, allein Grimm meint, es gehöre immer viel Talent dazu um auf solche Weise zu stehlen (V p. 25. VI p. 145). Später neigte sich Philidor nach Grimms Meinung zu sehr nach Glucks Weise (IX p. 378. X p. 358), und zuletzt erklärt er Philidor sei schwach geworden (XII p. 468. XIII p. 137).

39) André Ernest Gretry, geb. in Lüttich 1741, Sohn eines Musikers, zeichnete sich als Knabe durch musikalisches Talent und seine Stimme aus, erhielt Unterricht in der Musik, und ging 1759 nach Rom um dort im Lütticher Collegium (einer ähnlichen Stiftung, wie die französische Akademie in Rom) seine künstlerischen Studien fortzusetzen. Im Jahr 1767 verließ er Italien und begab sich nach einem kurzen Aufenthalt in Genf nach Paris. Er war von Jugend an schwächlich und wurde wiederholt vom Bluthusten befallen, so daß man ihm, zumal bei seiner großen Arbeitsamkeit kein langes Leben versprach. Dennoch überlebte er seine drei Töchter, die er zärtlich liebte und im blühenden Alter verlor, und starb geachtet und geliebt 1813.

Vaterstadt Lüttich die Vorstellungen italiänischer Opernsänger entzückt, als Jüngling war er nach Rom gekommen, während Piccinni dort glänzte, hatte dort mehrere Jahre lang seine Studien gemacht und zuletzt ein Intermezzo Le vindemiatrici geschrieben, welches gut aufgenommen wurde und ihm selbst Piccinnis Beifall erwarb. In Paris hatte er anfangs, obgleich Monsigny und Philidor ihm freundlich entgegen kamen, mit Schwierigkeiten zu kämpfen; als es ihm aber 1768 gelungen war seine Oper Le Huron zur Aufführung zu bringen[40], war der Erfolg so vollständig daß seine außerordentliche Fruchtbarkeit dem stets erneuerten Beifall kaum genug thun konnte. Marmontel und Sedaine lieferten ihm mit anderen Dichtern Texte, welche auch ihrerseits meistentheils einen guten Erfolg verbürgen konnten. Die Ansichten über das Wesen der dramatischen Poesie, über die Aufgabe derselben die menschliche Natur frei vom Zwang conventioneller Vorschriften in ihrer nackten Wahrheit darzustellen, welche von den Encyclopedisten ausgegangen waren und in dem bürgerlichen Drama, wie Diderot und Beaumarchais es ausbildeten, praktische Ausführung gefunden hatten, gewannen auf die Gestaltung der komischen Oper einen wesentlichen Einfluß. Die strenge Scheidung, welche in Italien zwischen der Opera seria und buffa festgesetzt war, hatte hier keine Geltung; in dem Bemühen der komischen Oper mehr dramatisches Interesse und zugleich der Musik einen weiteren Spielraum zu geben, zog man immer mehr die ernsteren und edleren Seiten des Gemüthslebens, anfangs vorwiegend die Liebe, dann aber überhaupt die Aeußerungen der menschlichen Leidenschaften in ihren Bereich, und so entsprach

40) Die näheren Umstände berichtet auch Marmontel (mém. IX. oeuvr. II p. 72 ff.).

die komische Oper zuletzt durch den Charakter der Handlung und Situationen, durch die psychologische Motivirung immer mehr dem Begriff des Drama im engeren Sinn oder der ernsten Komödie, ja die Neigung für das Rührende, Ergreifende wurde sogar vorherrschend. Allerdings fehlte das Element der Heiterkeit selten ganz, aber es war keineswegs mehr das absolut Bestimmende sondern häufig das Secundäre; jene Mischung von Ernst und Scherz, die man gegen das ehemals herrschende Verbot der Vermengung verschiedener Stilgattungen nun als den eigentlichen wahren Ausdruck der Natur ansah, kam besonders der komischen Oper zu Statten[41]. Diese Bezeichnung wurde nun freilich mehr eine conventionelle und knüpfte sich an äußere Umstände, welche sie von der großen Oper unterschieden, wie es noch heutzutage der Fall in Paris ist. Daß in der komischen Oper keine Ballets sind ist weniger wesentlich als daß sie gesprochenen Dialog und kein durchgehendes Recitativ hat[42]. Da das Recitativ der französischen großen Oper ihren wesentlichen Charakter gab, so enthielt man sich desselben vor allen Dingen in der komischen Oper die vom Vaudeville ausging; das frei vorgetragene Recitativ der Italiäner mochte man nicht wagen nachzubilden, vielleicht verbot es auch damals schon das Privilegium der großen Oper. Indem man auf dasselbe verzichtete, gewann man für den Dialog die Freiheit einer geistreichen, witzigen Con-

41) Grimm discutirt bei Gelegenheit des Deserteurs, welches die erste komische Oper dieser Gattung war, ausführlich über diesen Gegenstand im Sinne Diderots (corr. litt. VI p. 212 ff.).

42) Grimm, der das Recitativ für ein wesentliches Erforderniß der Oper ansah, bekämpft den „barbarischen Gebrauch“ in der komischen Oper gesprochnen Dialog und Gesang zu vermischen, und behauptet es werde in Frankreich keine wahren Componisten geben, ehe ein wahres Recitativ geschaffen sei (corr. litt. IV p. 166. VI p. 120. 209 f.).

versation, die für den Franzosen ein Lebenselement ist; und indem dieser Ton angeschlagen wurde, bestimmte er auch die Haltung der musikalischen Darstellung, die, wenn gleich bedeutend höher gehoben, doch immer ihren Ausgang vom Conversationston nehmen mußte. Diese Gattung auszubilden war Gretry ganz und gar geeignet[43]. Seine ganze Anlage hatte durchaus nichts Großes, Anmuth und Feinheit waren vorherrschend. Sein Gefühl war weniger tief als lebhaft, aber ungemein reizbar und leicht erregt; sein Geist war ebenso fein als beweglich. Dem entsprach eine außerordentliche Leichtigkeit für die verschiedenartigsten Empfindungen einen treffenden und ansprechenden Ausdruck zu finden. Sein Bestreben war darauf gerichtet daß die Musik wahr sei, daß sie das bestimmte Gefühl und zwar in der individuellen Modification der dramatischen Situation und des dramatischen Charakters wiedergebe, und zwar unmittelbar dadurch daß der Componist sich lebendig in die Handlung versetze und sich dadurch begeistere[44]. Das wesentliche Mittel wodurch er dies

43) Er selbst hat über seinen Bildungsgang, die Entstehung seiner Werke, seine Ansichten über dramatische Musik ausführliche Mittheilungen gemacht in seinen Mémoires ou Essais sur la musique (Paris an V. 8. in drei Bänden), welche von K. Spazier im Auszug und mit Zusätzen, meistens polemischer Art, deutsch bearbeitet sind: Gretrys Versuche über die Musik (Leipz. 1800). Die Naivetät einer im Ganzen harmlosen Eitelkeit, welche in dem Buch hervortritt, giebt über manche Erscheinungen den besten Aufschluß. Die Ansichten sind sehr breit ausgeführt, und enthalten neben manchem Feinen und Durchdachten, das auf eigener Erfahrung beruhet, viel Triviales und willkührlich Ersonnenes. Auch darf man wohl annehmen, daß Gretry bei seinen Compositionen nicht mit der Art von Berechnung verfuhr, welche er hier nach der That anstellt, z. B. I p. 177 ff.

44) Er beschreibt seine Art zu arbeiten dem berühmten Arzt Tronchin (mém. I p. 21): Je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons: il me faut plusieurs jours pour échauffer ma

zu erreichen strebte war der Gesang, die Melodie; diese gefällig, singbar und ausdrucksvoll zu bilden hatte er den Italiänern abzulernen gesucht[45], wie er auch die dort üblichen

tête: enfin je perds l'appetit, mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois. Dieses erregte Gefühl behauptet er wiederholt müsse den Componisten sicherer zum Wahren führen als die Regel (I p. 168. 204 f.). Als das treffendste Compliment, das ihm gemacht sei, führt er die Worte des Prinz Heinrich von Preußen an, der nach einer Aufführung von Richard Löwenherz ihm sagte: Vous avez le courage d'oublier que Vous êtes musicien pour être poëte. Er will dies auf Gluck angewendet wissen — wie er auch ein andermal ausruft: oui, l'on est poëte et musicien en opérant comme Gluck (I p. 346) — und erzählt, als er dessen erste Oper gehört habe, sei er ganz hingerissen worden durch die Handlung, und habe gesagt: il n'y a point de chant; mais que je fus heureusement détrompé, en sentant que c'étoit la musique, elle même, qui étoit devenue l'action qui m'avoit ébranlé! Denn Gluck hatte klar eingesehen, qu'il n'est point d'intérêt sans vérité, et point de vérité sans sacrifice (I p. 121 f.). Dann heißt es anderswo (I p. 229) une beauté inutile est une beauté nuisible. La place que doit occuper chaque chose, est le grand procédé des arts; la nature seule, en se jouant, opère par-tout ce prodige.

45) Er sagt dies ausdrücklich und erklärt (I p. 112): L'école italienne est la meilleure qui existe, tant pour la composition que pour le chant. La mélodie des Italiens est simple et belle, j'amais il n'est permis de la rendre dure et baroque. Er kommt wiederholt darauf zurück, daß Italien das Vaterland der Melodie, Deutschland das der Harmonie sei; und daß Frankreich bestimmt sei die vollendete Musik hervorzubringen beweist er aus klimatischen Verhältnissen und aus der überwiegenden Cultur der Franzosen (I p. 284. II p. 128 ff. 138). Danach giebt er folgende Charakteristik (I p. 243): On peut exprimer juste, avec beaucoup d'harmonie, un grand travail d'orchestre et un chant souvént accessoire ou une déclamation peu chantante; c'est ce qu'en général a fait Gluck. On peut exprimer juste, en faisant sortir de la déclamation un chant pur et aisé dont l'orchestre ne sera qu'un accompagnement accessoire; c'est généralement ce que j'ai cherché à faire. On peut faire un chant plus pur et plus suave ancore, qui, en ne

Formen, aber mit Freiheit anwendete[46]. Mit dieser Sorgfalt für die Melodienbildung[47] ihrem Wohlklang und Ausdruck[48] nach verband er die größte Aufmerksamkeit auf das Wort[49], auf richtige, scharf accentuirte Declamation[50] überhaupt und eine Betonungsweise, welche auch dem Geistreichen sein Recht widerfahren ließ[51]. Dies gab seiner musikalischen Ausdrucksweise etwas Lebendiges und Pikantes und

peignant point, n'a cependant pas d'intention contraire à l'expression des paroles; c'est ce qu'a fait Sacchini.

46) Man warf ihm vor daß er fast nur die Form des von Piccinni in die Oper eingeführten Rondo gebrauchte; Grimm vertheidigt ihn, indem er behauptet, dies sei für die französische Sprache die allein angemessene Form (corr. litt. VI p. 122).

47) Il est deux sortes de mélodie: la première est celle que donne la sensibilité, qui ne subsiste qu' avec elle et comme elle; la seconde est une sorte de mélodie scholastique, que l'on apprend à faire par l'étude du contrepoint et de l'harmonie (I p. 388).

48) Si vous donnez trop à la mélodie, la vérité d'expression se perdra dans le vague charmant de son empire idéal (I p. 224). Eine große Unklarheit im Denken ist es, welche Gretry expression, mélodie und harmonie als coordinirte Begriffe betrachten läßt, wodurch eine fortwährende Verwirrung entsteht.

49) Er behauptet, in der Betonung im Sprechen, namentlich bei erregter Stimmung sei das wahre Element des musikalischen Ausdrucks schon gegeben, der Componist müsse dasselbe nur fixiren (I p. 141. 238 ff. III p. 144 f.).

50) Il faut être vrai dans la déclamation, me disois-je, à laquelle le Français est très sensible (I p. 169). Daher machte er seine Studien für den richtigen musikalischen Ausdruck hauptsächlich bei den guten Schauspielern im théâtre français (I p. 146. 170). Er verkennt die Schwierigkeiten nicht, welche die französische Sprache für die musikalische Behandlung bietet (I p. 134), aber er glaubt doch daß sie die geeignetste dafür sei, mehr selbst als die italiänische (I p. 406 ff.).

51) Er sagt selbst von seinem Ami de la maison (I p. 231): Cette musique souvent parlante, quoique d'un genre assez élevé, n'avoit

brachte in der Musik ein wesentlich nationales Element zur Geltung, das am prägnantesten im Vaudeville ausgesprochen ist. Nach dieser Seite der musikalischen Gestaltung hat Grétry in der That Bewunderswürdiges geleistet soweit Anmuth und Frische, lebendiges Gefühl und Geist reichen, denn für das Große und tief Bedeutende reichte seine Kraft nicht aus[52]. Die ausdrucksvolle Melodie des Gesanges ist aber auch fast allein von ihm ausgebildet worden; andere Mittel, wie die einer reichen und gewählten Harmonie[53], kunstvolle

---

été traitée, je crois, par aucun musicien: und bemerkt dabei: La finesse et l'esprit ne sont pas toujours saisis par les acteurs ni par le public.

52) Seine Versuche in der großen Oper mit Gluck zu wetteifern konnten daher nicht gelingen. Von der Andromaque sagt Grimm (corr. litt. X p. 290): La musique est de M. Grétry, mais dans la manière du chevalier Gluck: peu de chant, beaucoup de récitatifs, et des choeurs sans nombre. Daher führte er die »comédie lyrique« auch in der großen Oper ein (mém. I p. 360).

53) Charakteristisch ist folgende Aeußerung (I p. 212): Quand votre chant est significatif, je veux dire d'une mélodie bien déclamée, gardez-vous de surcharger vos accompagnemens. Si le chant n'est pas l'ame de votre composition, faites un bon quatuor instrumental dessus, bien compliqué, bien syncopé; au defaut des ames sensibles, les savans vous applaudiront. Es versteht sich daß dann auch wiederum der Harmonie ihr Antheil an der musikalischen Darstellung zugestanden wird neben der Melodie z. B. Je dis donc que la nature seule donne le sentiment et le goût qui nous rendent maîtres de l'expression jointe à plus ou moins de mélodie ou d'harmonie (I p. 224 vgl. p. 207). Er gesteht auch zu daß sich in der Harmonie wahre Erfindung bewähren könne (I p. 260 f.): L'équilibre ne consiste pas à appliquer beaucoup d'harmonie sur un chant heureux; il faut que les accompagnemens eux-mêmes ayent le caractère de la verité. Il y a des trouvailles d'harmonie comme de mélodie, et — c'est parce que cette harmonie, elle-même, est vraie et expressive, que je la trouve heureuse.

Begleitung, Instrumentaleffecte verschmäht er zwar nicht durchaus[54], aber er gebraucht sie selten und wie Nebendinge, denen man keinen großen Werth beilegen dürfe; zum Theil aus berechneter Sparsamkeit, zum Theil weil dieser ganze Zweig der musikalischen Kunstübung ihm ferne lag, wie denn das was man feine Ausführung, saubere Arbeit nennen kann, woran der gute Musiker seine Freude hat, ihn nicht interessirte, auch nicht in seinem Vermögen lag[55]. Allein selbst diese Simplicität, die wohl auch an Dürftigkeit gränzt, konnte zu jener Zeit nur dienen seine wirklich vortrefflichen Eigenschaften um so glänzender wirken zu lassen und seine Musik populär zu machen. Und das war sie in einem seltenen Maaße. Es ist begreiflich daß die Encyclopedisten[56], die zugleich Ver-

---

54) Sein Grundsatz war: Les intentions premières, c'est-à-dire, le dessin, le chant, furent pour le théâtre, et l'orchestre, quoique plus nerveux, n'en fut que pour le colorit (II p. 47 f.). Er warnt gegen den Mißbrauch der Instrumente, namentlich der Blasinstrumente, den Gluck veranlaßt, wenn auch nicht zu verantworten habe (I p. 339 f. II p. 48); aber er empfiehlt den mäßigen Gebrauch derselben zur Charakteristik (I p. 237), wie er sich derselben in einzelnen Fällen bediente (I p. 375); er rühmt sich sogar der sehr zweifelhaften Erfindung in der Andromaque zur Charakteristik für die Hauptrollen immer dieselben Instrumente beim Recitativ angewandt zu haben, für Andromache drei Flöten (I p. 356). Eine Aeußerung Gretrys, daß in der Oper der Gesang die Statue, das Orchester das Piedestal vorstelle und daß Mozart mitunter das Piedestal auf die Bühne setze, ist oft erzählt; ich habe die Quelle derselben nicht auffinden können.

55) Seine Besorgniß daß ein Musiker von Talent zu viel lerne und dadurch seiner Einbildungskraft schade, ist wahrhaft komisch; was er von seinen eigenen Studien erzählt zeigt deutlich, wie wenig tief sie gingen; demgemäß ist auch seine ganze Factur. Dagegen legt er, wie es gewöhnlich in solchen Fällen ist, großes Gewicht auf die Reflexion, die nicht eigentlich die künstlerischen Voraussetzungen der Musik trifft.

56) Diderot, der unter Gretrys Portrait das Motto gesetzt hatte: Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, ut magus (mém. II p. 16),

treter der italiänischen Musik waren, in ihm den Mann gefunden hatten, der mit der Schönheit und dem Wohlklang der Italiäner Wahrheit und charakteristischen Ausdruck vereinigte. Rousseau dankte ihm, daß er durch seine Musik ihm das Herz wieder für Empfindungen geöffnet habe, denen er es nicht mehr zugänglich geglaubt hätte[57]. Grimm, der ihn gleich anfangs mit lautem Beifall empfangen hatte[58], erklärte während der Streit der Gluckisten und Piccinnisten aufs heftigste entbrannt war, Kenner und Laien seien einig, daß kein Componist mit solchem Glück wie Gretry italiänische Melodie dem

gab diesem mitunter guten Rath (I p. 225) und Gretry bekennt sich zu seinen Ansichten (III p. 377).

57) Gretry mém. I p. 270 ff. vgl. II p. 331.

58) Grimm sagt nach der Aufführung von Le Huron (corr. litt. VI p. 34 f.): M. Grétry est un jeune homme qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef d'oeuvre d'un maître, qui élève l'auteur sans contradiction au premier rang. Il n'y a dans toute la France que Philidor, qui puisse se mesurer avec celui-là et espérer de conserver sa reputation et sa place. Le style de Grétry est purement italien, Philidor a le style un peu allemand et en tout moins chatié. Il entraine souvent de force par son nerf et sa vigueur; Grétry entraine d'une manière plus douce, plus séduisante, plus voluptueuse; sans manquer de force l'orsqu'il le faut, il vous ôte, par le charme de son style, la volonté de lui résister: du côté du métier, il est savant et profond, mais jamais aux depens du goût. La pureté de son style enchante: le plus grand agrément est toujours à côté du plus grand savoir; il sait surtout finir ses airs et leur donner la juste étendue, secret très-peu connu de nos compositeurs. Vous avez pu remarquer combien sa musique est variée: depuis le grand tragique jusqu'au comique, depuis le gracieux jusqu'aux finesses d'une déclamation tranquille et sans passion, on trouve dans son opéra des modèles de tous les caractères. Ebenso lebhaft spricht er bei der Lucile (VI p. 122) und dem Tableau parlant (VI p. 251) seine Bewunderung aus und begleitet ihn unausgesetzt mit einer achtungsvollen und anerkennenden Kritik.

Charakter der französischen Sprache anzupassen und den Geschmack der Nation durch Feinheit und Geist in allen Motiven zu befriedigen gewußt habe (corr. litt. X p. 228). Und mit welchem Enthusiasmus nahm das ganze Publicum seine Musik auf[59]! Viele seiner Opern — ich nenne nur Zemire und Azor — wanderten durch ganz Europa, und sicherlich hat Gretry auf die Bildung des musikalischen Geschmacks überhaupt einen wesentlichen Einfluß geübt.

9.

Während die komische Oper auf solche Weise immer lebendiger, reicher, blühender sich entwickelte, wechselte die große Oper fast ausschließlich mit Lully und Rameau ab und, weil man sie im Wesentlichen unangefochten ließ, konnte es scheinen, als sei es nicht möglich über diesen Standpunkt hinauszukommen, während in Wahrheit das eigentliche Interesse des Publicums sich der komischen Oper zugewandt hatte[1]. Allein auch der großen Oper standen neue Stürme bevor. Ohne Zweifel half der leise Luftzug, welcher von der reformirten komischen Oper herüberdrang, wesentlich dieselben vorzubereiten, der eigentliche Impuls aber kam wiederum nicht aus Paris selbst.

---

59) Er hatte das Glück, daß außer den Encyclopedisten auch Arnaud und Suard, die Vertreter Glucks, auf seiner Seite standen (mém. I p. 150 f.), ebenso gut wie Marmontel, der gegen Gluck auftrat. Er selbst untersucht die Gründe, weshalb seine Musik sich in Frankreich eingebürgert habe, sans me faire des partisans enthousiastes et sans exciter des ces disputes puériles, telles que nous en avons vu (I p. 169).

1) Es ist beinahe komisch, wie Grimm mit derselben Hartnäckigkeit, mit welcher die große Oper ihre alten Sachen wiedervorbringt, sie unausgesetzt angreift und verfolgt.

Gluck[2] war, nachdem er für die italiänische Oper in Italien und London mit Beifall thätig gewesen war, im Jahr 1748 nach Wien gekommen und schrieb dort — einzelne Aufträge welche er für italiänische Theater ausführte abgerechnet — theils für den Prinzen von Hildburghausen theils und hauptsächlich für den kaiserlichen Hof eine Reihe italiänischer Opern, welche sich in Form und Behandlung von dem damals üblichen Stil nicht wesentlich entfernten. Es war jene Zeit, wo nicht allein die hergebrachten Formen immer mehr zu einer rein conventionellen Formel wurden, sondern die Herrschaft der Gesangskunst alle Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks den Launen der Virtuosität aufopfern ließ. Die Wahrnehmung des Verfalls der Opernmusik, über welchen Metastasio selbst bitter klagte[3], rief in Gluck den Entschluß hervor dieselbe auf ihre wahren Grundsätze zurückzuführen. Er war ein Mann von ernstem Nachdenken und von starkem Willen; die Regungen in der deutschen Litteratur der Poesie Würde und Bedeutung zu geben blieben von ihm nicht unbeachtet — er war bekanntlich ein

2) Christoph Willibald Gluck, geb. 2. Juli 1714 zu Weidenzwang in der Oberpfalz, erhielt seine Jugendbildung in Böhmen. Im Jahr 1736 kam er nach Wien, von da nach Mailand, wo er 1741 seine erste Oper aufführte, der bald mehrere andere folgten. Nach einem Aufenthalt in London und verschiedenen Orten Deutschlands nahm er 1748 seinen bleibenden Wohnsitz in Wien, von wo er sich nur auf mehreren Reisen nach Italien und Paris zeitweilig entfernte. Im Jahr 1754 wurde er zum Kapellmeister der Oper, 1774 nach seiner Rückkehr aus Paris zum k. k. Hofcompositeur ernannt, und starb in Wien 15. Nov. 1787. Es bedarf kaum bemerkt zu werden, daß über alles Factische was Gluck angeht die genaueren Angaben und Nachweise sich finden bei A. Schmid, Christoph Willibald Ritter von Gluck (Leipzig 1854).

3) I S. 254 f.

Verehrer Klopstocks, dessen Oden er componirte[4] —, und namentlich sind die Bestrebungen, durch welche man in Wien mit soviel Eifer die deutsche Bühne zu heben suchte, gewiß nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, wie denn auch seine ersten praktischen Versuche in der neuen Richtung von den Vertretern der Reformation des Schauspiels, wie von Sonnenfels[5] mit dem lautesten Beifall begrüßt wurden. Gluck hat seine Grundsätze der dramatischen Composition in dem bekannten Dedicationsschreiben vor der Alceste ausgesprochen[6]. Er erklärte den Mißbräuchen, welche die Eitelkeit

4) Eine Sammlung Klopstockscher Oden von Gluck in Musik gesetzt ist gedruckt; die Hermannsschlacht hatte er seiner Gewohnheit gemäß im Kopfe fertig ausgearbeitet, so daß er Manches daraus vortrug, hat sie aber nie aufgeschrieben. Als Gluck 1775 aus Paris zurückkam, lernte er in Straßburg Klopstock kennen und befreundete sich mit ihm (Schmid S. 238 f.).

5) Sonnenfels gab im dritten seiner Briefe über die Wienerische Schaubühne (Wien 1768, ges. Schr. V) eine ausführliche Besprechung der Alceste, die in Hillers wöch. Nachr. III S. 127 ff. abgedruckt wurde.

6) Die hiehergehörigen Stellen sind: Mi proposi di spogliar la musica affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mala intesa vanità de' Cantanti o dalla troppa compiacenza de' maestri da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana, e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli ne fanno il più ridicolo e il più nojoso. Pensai di ristringer la musica al suo vero ufficio di servir alla poesia per l'espressione, e per le situazione della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, e credei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de colori ed il contrasto ben assortito de' lumi e dell' ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni. Non ho voluto dunque ne arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettar un nojoso ritornello, ne fermarlo a mezzo parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell agilità di sua bella voce o ad aspettar che l'orchestra li dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dovere scorrere rapidamente la seconda parte

der Sänger und die Nachgiebigkeit der Componisten eingeführt hatte, und durch die das schönste und würdigste Schauspiel zum langweiligsten geworden sei, entgegenzutreten; er wollte nicht den Gang der Handlung zur unpassenden Zeit durch ein Ritornell unterbrechen, nicht einer Passage oder Cadenz den Ausdruck opfern, nicht dem Herkommen zu Liebe den zweiten Theil einer Arie vernachlässigen, wenn die Situation auf denselben allen Nachdruck zu legen gebiete, um nur die unbedeutenderen Worte des ersten Theils viermal zu wiederholen und die Arie gegen den Sinn des Textes zu schließen; die Symphonie sollte dem Charakter des Drama entsprechen und den Zuhörer auf dasselbe vorbereiten. Denn als Grundgesetz galt es ihm der Musik ihren wahren Wirkungskreis zuzuweisen, indem er sie der Dichtung unterordne, so daß sie diese in jedem Moment der Situation entsprechend

---

d'un' Aria quantunque forse la più apassionata e importante, per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar commodo al cantante di far vedere, che puo variare in tanto guise capricciosamente un passaggio; in somma ho cercato di sbandire tutti quegl' abusi contro de' quali da gran tempo esclamavano in vano il buon senso e la ragione. — Ho imaginato che la sinfonia debba prevenir gli spettatori dell' azione che ha da rappresentarsi e formarne per dir così l'argomento; che il concerto degl' istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell' interesse e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo, ne interrompa mal a proposito la forza e il caldo dell' azione. — Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità; ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato pregievole la scoperta di qualche nuovità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione e dall' espressione, e non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell' effetto.

ausdrücke, ohne allen überflüssigen Schmuck, wie das Colorit dazu diene den Umrissen Leben und Ausdruck zu geben; für sein höchstes Ziel erklärt er eine schöne Einfachheit[7], er verschmäht alles Schwierige, wenn es der Klarheit schadet, alles Neue, wenn es nicht aus der Situation mit Nothwendigkeit hervorgehe; er verachtet jede Regel um die rechte Wirkung zu erreichen.

An der Richtigkeit dieser Grundsätze im Allgemeinen, sowohl ihrem polemischen als affirmativen Gehalt nach, wird kaum ein Zweifel entstehen, es handelt sich um ihre Anwendung durch die künstlerische Gestaltung. Bei einer Musik, die der Dichtung dienen und einzig ihr lebendigeren Ausdruck verleihen soll, hat man Grund nach dieser zu fragen. Gluck hatte in Calsabigi[8] einen Dichter gefunden, der ihm durch die dramatische Behandlung antiker Stoffe im Gegensatz gegen die von Metastasio eingeführte Weise wahre Tragödien, würdig einer künstlerischen Darstellung durch die Musik, zu liefern versprach. So entstanden Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1769). Es ist auf den ersten Blick klar daß der Begriff einer Tragödie auf keine derselben anwendbar ist, und daß weder in der Auffassung im

7) Es ist bemerkenswerth wie gewisse geistige Strömungen, welche eine Zeit durchdringen, auf verschiedenen Gebieten wie unwillkührlich gleichzeitig sich wirksam erweisen. Der Richtung auf das Charakteristische in der Kunst, auf Wahrheit und Natur, welche durch die Encyclopedisten hervorgerufen, auch in der deutschen Litteratur anfing sich geltend zu machen, sehen wir hier das Princip der schönen Einfachheit, welche Winckelmann als den Grundcharakter der alten Kunst zur Anerkennung brachte, zur Seite gestellt.

8) Raniero Calsabigi, aus Livorno, war damals k. k. Rath bei der niederländischen Rechnungskammer. Er hatte sich vornämlich durch eine Ausgabe von Metastasios Werken, der er eine ausführliche ästhetische Einleitung vorgesetzt hatte, bekannt gemacht.

Allgemeinen noch in der Behandlung des Einzelnen eine Spur von antikem Sinn sich verräth; wir begegnen überall der Rhetorik der italiänischen Poesie, und wo der Dichter über dieselbe hinauszugehen sucht, da schöpft er nicht aus der griechischen sondern aus der französischen Tragödie. Dies ist in jener Zeit nicht anders zu erwarten, allein hiervon abgesehen haben diese Opern auch kein eigentlich dramatisches Interesse. Eine Handlung, welche sich in ihren einzelnen Momenten aus gegebenen Verhältnissen durch prägnante Charaktere psychologisch entwickelt und dadurch unser Interesse bis zu der mit innerer Nothwendigkeit erfolgenden Lösung der Conflicte festhält, ist nirgends zu finden, vielmehr nur eine Reihe von nothdürftig mit einander verbundenen Situationen, welche entweder einer bestimmten Gefühlsstimmung zum Ausdruck dienen oder auch nur die Veranlassung bieten dergleichen zu äußern, wie in Ceremonien, Festlichkeiten mit Chor und Ballet u. dgl. Der Dichter hatte also auf selbständige Bedeutung verzichtet, sein Text war für den Componisten berechnet; auch war das Auge nicht weniger bedacht als das Ohr. Ein durchgehender Fehler war es außerdem, daß diese Situationen theils einander zu ähnlich sind und sich mit geringen Modificationen hintereinander wiederholen — was auf einer falschen Vorstellung von Einheit und Einfachheit beruhen mochte —, theils im Einzelnen zu breit und zu rhetorisch ausgeführt sind, was in einer unrichtigen Auffassung der tragischen Würde und Feierlichkeit begründet war.

Diese Beschaffenheit der Texte mußte bei Glucks Princip durch die Musik nur das genau auszudrücken was der Dichter in Worten gesagt hatte auf die musikalische Gestaltung bedeutenden Einfluß gewinnen. Wenn wir in Gluck schon die Einsicht in wesentliche Mängel der damaligen Opernmusik und die Energie, mit welcher er denselben entgegentrat,

anerkennen müssen, so steigert sich unsere Bewunderung, wenn wir seine Leistungen dem Dichter gegenüber würdigen. Gluck besaß nicht allein einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verständniß für das dramatisch Wirksame, für das Charakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Große. — Von Größe war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winckelmann aus den Kunstwerken einer späten Zeit das echte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so erfaßte Gluck das Große, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag ohne daß der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, schuf er aus seiner eigensten Natur heraus neu und groß. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sicheren Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Größe sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen. Die Richtung, welche er der musikalischen Darstellung auf das Charakteristische gab, war damit keineswegs identisch, obwohl man leicht begreift wie beides in Glucks Natur einander begegnete; in der Einseitigkeit, mit welcher er die letztere verfolgte, liegt neben großen und eigenthümlichen Vorzügen auch seine Schwäche.

In jenen italiänischen Opern tritt nun keineswegs ein Aufgeben der überlieferten Form hervor; er bricht nicht etwa mit der Vergangenheit, er kehrt vielmehr in mancher Beziehung zum Alten zurück. Die knappere Behandlung der Arienform, deren Anlage überall zu erkennen ist, die Einfachheit des melodiösen und Beschränkung des colorirten Gesanges, die Sorgfalt für das Recitativ, überhaupt für den richtigen

Ausdruck des Gefühls waren Aenderungen des herrschenden Geschmacks jener Zeit, nicht aber Neuerungen gegenüber der älteren Weise. Das Alte zurückzurufen, weil es früher berechtigt gewesen war, kam ihm nicht in den Sinn, er wollte nur das Wahre, Rechte im Sinne seiner Zeit, seiner Individualität. Dies zeigt sich namentlich darin, daß er, obwohl eine schöne Einfachheit sein Ziel war, weil er der nur den Sinnen schmeichelnden, durch Künstlichkeit überraschenden Ausartung des Operngesangs durch scharfe Charakteristik entgegentreten wollte, nach dieser Seite starke Mittel anwendet, wie man dies früher nicht kannte. Am wenigsten tritt dies Bestreben in der Bildung der Melodien hervor, die einfach und ausdrucksvoll, aber von der Weise der älteren und besseren Italiäner nicht wesentlich unterschieden ist; auch die Form der Arien ist, wie schon bemerkt, zwar meistens knapp und frei behandelt, aber keineswegs zerstört. Ungleich bedeutender ist der Unterschied und der Fortschritt, welcher im Gebrauch der Harmonie zu gewahren ist; denn diese ist nicht etwa nur überhaupt reicher ausgebildet, bedeutender und interessanter gemacht, sondern sie ist in consequenter Behandlung als ein Mittel zur dramatischen Charakteristik und nicht mehr wesentlich nur zur Unterhaltung des musikalischen Sinnes angewendet. Nicht minder hervortretend ist die Steigerung der instrumentalen Mittel der Charakteristik; zum erstenmal sind hier die Instrumente ihrer individuellen Natur gemäß behandelt, nicht als concertirende, sondern insofern sie durch die Klangfarbe den verschiedensten Stimmungen einen bezeichnenden Ausdruck geben; durch Gegenüberstellung oder Vereinigung verschiedener Instrumente, durch compakte Massen wie durch einzelne Töne wird mit sorgfältiger Berechnung und genauer Kenntniß in jedem Moment Licht und Schatten vertheilt und ein lebhaftes Colorit gewonnen. Die Wirkung

dieser verschiedenen musikalischen Elemente wurde concentrirt und gehoben durch die häufige Anwendung der Chöre, welche man in die Handlung zu verflechten und ihnen ein dramatisches Interesse zu geben suchte, wodurch auch ihre musikalische Behandlung zu größerer Bedeutung und lebendiger Charakteristik gesteigert wurde, so daß sie auf der einen Seite den Culminationspunkt der in einer bestimmten Situation ausgesprochenen Stimmung bilden, während sie für die freiere Bewegung und den rascher wechselnden Ausdruck in den einzelnen Personen eine feste Umrahmung bilden. Und Gluck, der nach allen Seiten hin der Oper einheitliche Charakteristik zu geben bedacht war, erstreckte seine Sorge auch auf Märsche, Tänze[9] und ähnlichen Schmuck der Scenerie; auch dieser sollte nicht als eine glänzende, aber gleichgültige Augenlust zum Drama hinzukommen, sondern sowohl der Musik als der Darstellung nach durch die Situation motivirt und derselben angemessen charakterisirt sein.

9) Hierin war ihm schon Jean George Noverre (geb. 1727, gest. 1810) vorangegangen, dessen Lettres sur la danse et sur les ballets zuerst im Jahr 1760 erschienen. Er verlangte nicht allein daß die Ballets der Oper mit der Handlung genau in Verbindung stehen und die dramatische Bedeutung derselben heben sollten, sondern er wollte eine Reformation des Ballets nach denselben Grundsätzen welche Gluck auf die Oper anwendete. Er verwarf die schwierigen aber nichtsbedeutenden Kunststücke der Tänzer, die stereotypen Formen bestimmter Tänze, er verlangte Handlung für das Ballet, Ausdruck sollte die Aufgabe des Tänzers, die Natur sein Vorbild, der Balletmeister sollte Dichter und Maler sein. Nicht selten streift er in seinem merkwürdigen Buch auch ins Gebiet der Oper, namentlich polemisch gegen die traditionellen Mißbräuche der großen französischen Oper, und äußert sich in Glucks Sinn, wie er für seine Grundprincipien sich auf Diderot beruft. Die Ballets, welche er bis 1764 in Stuttgart, später in Wien, seit 1776 in Paris nach diesen Grundsätzen aufführte, galten für vollendete Leistungen eines reinen Geschmacks, und bewirkten in der That eine Umgestaltung der höheren Tanzkunst.

Großen Nachdruck legte Gluck auf das Recitativ. Das gewöhnliche Seccorecitativ tritt fast ganz zurück, den größten Theil der Oper füllt das begleitete Recitativ, das hier also nicht mehr einzelne bedeutende Momente als Einleitung und Uebergang zu den ausgeführten Gesangsstücken hervorhebt, sondern der eigentliche Ausdruck für die gehobnere Sprache des musikalischen Dramas wird, dem auch, da der Gesang wesentlich die Stimmung ausdrückt, das Element des specifisch Dramatischen zufällt. Hier ist nun die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, der Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geistvoller Charakteristik nicht minder zu bewundern, als daß Gluck nur sehr selten in den Fehler verfällt durch Detailausführung und besonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerstören, weil seine künstlerische Natur allem Kleinlichen fremd war. Dennoch sind wir hier an einem Punkt, wo sich die einseitige Anwendung des Gluckschen Princips als eine Schwäche erweist. Da nach seiner Ansicht die Musik den Worten des Dichters dienen, diese im Einzelnen genau ausdrücken sollte, so folgte er mit seinem scharf charakterisirenden Recitativ dem lang ausgeführten, weder echt dramatischen noch poetischen Dialog in jeder Wendung seiner rhetorisch aufgeputzten Darstellung, und mußte nun nicht nur die Mittel seiner Kunst an einem nicht durchaus ebenbürtigen Gegenstande abnutzen, sondern er zersplitterte auch die Aufmerksamkeit und das Interesse, welche er zu lange, zu oft und rasch hintereinander stark in Anspruch nahm. Man wird sagen, bei einer Operndichtung wie sie sein solle, würde ein solcher Uebelstand nicht eintreten; d. h. also, der Dichter müßte die genaueste Rücksicht nehmen nicht sowohl auf die Gesetze der poetisch-dramatischen Gestaltung überhaupt als auf die Grundbedingungen der musikalischen Darstellung. Diese wirkt so unmittelbar auf die Sinne und das

Gefühl ein, und soviel lebhafter und stärker als die Dichtung, welche sich zunächst an Phantasie und Verstand wendet, es durch den declamatorischen Vortrag kann, daß ein unnatürliches Mißverhältniß entsteht, wenn die Musik mit allen ihren Mitteln starker Charakteristik den Worten des Gedichtes Schritt für Schritt sich anschließen will. Es ist also ein Irrthum, daß die Pflicht der Musik sei den Worten des Dichters zu dienen um sie genau auszudrücken, ein Irrthum, welchen das Gleichniß dessen Gluck sich bedient um jenen Satz zu erläutern noch klarer herausstellt; „wie auf einer correkten und gut componirten Zeichnung" sagt er „die Lebhaftigkeit der Farben und Licht und Schatten wohl vertheilt die Gestalten beleben ohne die Umrisse zu entstellen." Aber so kann man Färbung und Zeichnung gar nicht scheiden; der wahre Maler colorirt oder illuminirt nicht die nackten Umrisse, er nimmt die Gestalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf; in dieser Totalität allein hat sie für ihn Existenz, und so stellt er sie dar; der Gegensatz von Zeichnung und Colorit hat nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Production. So hat denn auch die Musik den Textworten gegenüber etwas Anderes und mehr zu thun als gegebene Umrisse zu coloriren; sie hat vielmehr eine poetische Gestaltung, die mit dem Bewußtsein geschaffen ist, daß sie nicht selbständig bestehen sondern durch die Vereinigung mit der Musik erst ihre Vollendung erhalten solle, ganz in sich aufzunehmen und aus sich heraus als ein Neues zu erschaffen, wobei sie selbständig den in ihrer Natur als einer schöpferischen Kunst begründeten Gesetzen folgt und diesen gemäß ihre eigenen Formen ausbildet. Widersprechen dürfen und können die Gesetze des poetischen und musikalischen Schaffens einander nie, aber beide wirken mit verschiedenen Kräften und Mitteln auf verschiedene Punkte hin; die künstlerische Bedeutung der Oper

liegt darin, daß in ihr beide Künste von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus auf ein gemeinsames Ziel in der Art concentrirt hinwirken, daß ihre Kräfte einander nicht neutralisiren sondern heben und verstärken; die Leistung der Künstler beruht darauf, daß sie die gegenseitigen Anforderungen, welche jede Vereinigung zum Zusammenwirken voraussetzt, nicht als ein Hemmniß der individuellen Entwickelung oder gar als ein Aufgeben der eigenen Natur sondern als die organische Bedingung der Hervorbringung des Kunstwerks aufzufassen vermögen, und zwar nicht bloß intellectuell sondern productiv.

Um eine Einseitigkeit und einen Irrthum zu erklären, welche von so großem Einfluß auf die künstlerische Richtung Glucks waren, mag man an den leidenschaftlichen Eifer jeder Opposition und bewußten Reformation erinnern, welcher leicht zur Uebertreibung führt; aber bei einer großen und bedeutenden Natur, wie die Glucks war, muß man tiefer gehen und kann den Grund wohl nur in der künstlerischen Organisation selbst suchen. Ein begeisterter Verehrer Glucks hat es bereits ausgesprochen [10], daß derselbe „ein mehr geistig als rein musikalisch großer Mann" gewesen sei; und in der That steht der Größe seiner Empfindung, der Kraft seines Denkens, der Energie seines Willens nicht eine völlig entsprechende musikalische Productionskraft gegenüber. Diese Organisation befähigte ihn vorzugsweise reformirend aufzutreten; betrachtet man den Künstler an sich, so muß bei einem solchen Verhältniß der geistigen Kräfte ein Mangel, eine Schwäche hervortreten. Glucks Production erscheint keineswegs einseitig, wie man vielleicht annehmen möchte; die verschiedenen Affecte auszudrücken gelingt ihm fast in gleichem Maaße, auch

10) A. B. Marx, Musik des neunzehnten Jahrh. S. 82 ff.

Anmuth und Reiz fehlt ihm keineswegs; allein reich und voll, leicht strömend ist sie nicht; die Größe der Empfindung, welche seine Sachen durchweht und sich namentlich oft in dem großen, weitspannenden Zug seiner Melodien ausspricht, ist ihm natürlich, aber auch die Knappheit und Straffheit der Ausführung ist nicht durchaus das Werk bewußter Ueberlegung, sondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft. Hierin liegt offenbar der letzte Grund jener Erscheinung daß er die Musik als eine selbständige Kunst in ihrem eigensten Recht beschränkte und sie auf die ausführende Charakteristik der Dichtung beschränken wollte, in einer Schwäche seiner musikalischen Organisation, welcher der Irrthum des Verstandes zur Beschönigung diente. Hiemit hängt eine andere Erscheinung zusammen. Der schon erwähnte Schriftsteller hat mit Recht hervorgehoben[11], daß Glucks dramatische Charakteristik wesentlich nur für die Einzelrede ausreiche, — seine Gestalten stehen wie im Stil des Basreliefs jede für sich nebeneinander im Gegensatz einer Composition nach malerischen Gesetzen —, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald im Widerspruch mit einander, bald in Einigkeit stets dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, habe er nicht auszudrücken vermocht: die polyphone Macht der Musik, im geistigen Sinn gefaßt, sei bei Gluck unentwickelt geblieben. Grade hier liegen aber die höchsten Aufgaben, welche die Musik aus ihrem innersten Wesen heraus als freie Kunst zu lösen hat, und hier hat sie ihre dramatische Kraft recht eigentlich zu bewähren, tiefer und bedeutender als durch die immer mehr äußerliche Charakteristik der einzelnen Momente. Wenn Gluck sich nicht gedrungen fühlte die dramatischen Situationen in die-

11) Marx a. a. O. S. 183.

sem Sinn musikalisch aufzufassen und darzustellen, so ist es ein Beweis, daß seine poetische Phantasie leichter und lebendiger angeregt war als die musikalische und daß die musikalische Gestaltung bei ihm mitunter die secundäre war[12], wie auch in dem obenerwähnten Gleichniß von der Zeichnung und Färbung sich etwas der Art ausspricht. Und selbst die Beschränkung, welche er nicht selten auch da, wo die Musik eine rein lyrische Stimmung ausspricht und sich also ihrer eigenthümlichen Formen bedient, derselben auferlegt, ist zum Theil gewiß aus dieser Quelle abzuleiten. Denn Gluck dehnte nicht etwa seine Ansicht von der Bewegung einer dramatischen Handlung dahin aus, daß er verlangt hätte, die Darstellung derselben auf der Bühne, also auch die musikalische, müsse so momentan sein, in einem so ununterbrochenen Fluß fortschreiten wie in der Wirklichkeit — ein Irrthum, welcher die gemeine Illusion mit künstlerischer Darstellung verwechselt, wohin das einseitige Streben nach Charakteristik freilich leicht führen kann. Er erkannte vielmehr das Bedürfniß der musikalischen Darstellung in einer Stimmung zu beharren[13] und

12) Dahin gehören auch manche Aeußerungen Glucks über seine Art zu componiren und die gewaltigen Anstrengungen, welche er machte um sich in die dramatische Situation zu versetzen und dadurch zur Production anzuregen z. B.: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber um nur meine Personen zu sehen" (Schmid S. 425); oder: „Den Plan der Composition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre sitze" (Schmid S. 433). Die Andeutungen, welche er über seine Intentionen giebt, sind geistreich und bedeutend; einzelne — wie der Ausruf: Il ment! il ment! il a tué sa mère! da man ihm das unruhig bewegte Accompagnement zu Orestes Worten: Le calme renait dans mon ame als unnatürlich vorwarf (Genlis mém. II p. 248 f.) — wunderbar groß und tief: faßt man den Gesammteindruck auf, wird sich indeß jene Bemerkung bestätigen.

13) Bezeichnend ist dafür die nach Glucks Angabe vorgenommene Bearbeitung des Alexanderfestes zu einem Drama, von welcher Burney (Reise

ließ sich nicht allein vom Dichter in diesem Sinne breit angelegte Situationen gern gefallen, sondern verweilte auch auf denselben länger als der einfache Ausdruck der Textesworte es verlangte. Zwar ist seine Behandlung der einzelnen Formen auch dann meist knapp, allein er bedient sich des Mittels mehrfacher Wiederholung, besonders wo Chor- und Sologesang sich gegenübergestellt sind, das zwar von kräftiger und unmittelbarer Wirkung, allein künstlerisch betrachtet, wenn es nicht nothwendig durch die Situation geboten wird, untergeordnet ist gegen die Anlage eines großen Satzes, dessen einzelne Elemente durch künstlerische Verarbeitung einander durchdringen und sich zu einem lebensvollen Organismus gliedern. Hier ist denn auch nicht zu verschweigen daß Gluck in eigentlich thematischer Verarbeitung keine große Kunst und Geschicklichkeit bewährt und daß er sogar im Bau der Sätze und selbst in einzelnen Wendungen mitunter eine gewisse Unbeholfenheit verräth. Das war nicht etwa Mangel an Fleiß und Sorgfalt; er arbeitete mit ebensoviel Genauigkeit als Eifer und bei seinem eisernen Willen hätte er nichts sich anzueignen versäumt, das er als nothwendig für seine künstlerische Wirksamkeit erkannt hätte; daß er das Bedürfniß nicht fühlte, dieses wichtigsten Hülfsmittels für alle eigentlich musikalische Gestaltung vollständig Herr zu sein, kann uns vielmehr ein neues Zeugniß für die schon besprochene Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Organisation sein[14].

II S. 176 f.) berichtet; dort ist von Handlung gar nicht die Rede, sondern nur von contrastirenden Situationen, die mit einander in einen leiblichen Zusammenhang gebracht und im Einzelnen breit ausgeführt sind.

14) Die bekannte Aeußerung Händels, daß Gluck soviel vom Contrapunkt verstehe als Händels Koch Waltz (Burney Leben Händels S. XLII), hat nicht eben große Beweiskraft; allein eine Betrachtung seiner Werke

Die erste jener Opern Orfeo ed Euridice steht der gewöhnlichen Weise der italiänischen Oper noch am nächsten, und wurde auch in Italien mit Beifall gegeben[15]. Handlung ist in derselben fast gar nicht; die Einführung des Amor zu Anfang und am Schluß schwächt das Interesse wesentlich und giebt dem Ganzen den frostig allegorischen Charakter der damaligen Festspiele. Die breit ausgeführten Situationen des um Eurydice trauernden und die Dämonen der Unterwelt bezaubernden Orpheus bilden den Hauptinhalt; denn die dritte Situation der Rückkehr mit Eurydice und ihres erneuerten Verlustes sind weder dramatisch noch musikalisch in ihren Höhepunkten prägnant gefaßt. Jene beiden Situationen sind aber mit ergreifender Wahrheit und Innigkeit des Gefühls und mit großer Schönheit ausgedrückt; während in der Behandlung der musikalischen Formen kein wesentlicher Unterschied von der älteren italiänischen Weise sich bemerkbar macht, ist der Gebrauch welcher von den Chören gemacht wird und die Ausbildung des Orchesters ein großer und wichtiger Fortschritt gegen dieselbe. Die Oper fand zwar in

---

zeigt, daß seine musikalische Bildung nach dieser Seite hin nicht tief war. Es ist wahr daß technische Durchbildung, wenn sie nicht im Dienste einer echten Productionskraft steht, einen nur untergeordneten Werth hat, aber nicht richtig, wenn sie als ein Vorzug dargestellt wird, den das Genie allenfalls entbehren könne und Gluck als ein Beispiel dafür gelten soll (Fliegende Blätter für Musik I S. 206). Die vollkommne Kenntniß und Beherrschung aller Mittel der Kunst ist vielmehr die nothwendige Bedingung für das Genie um vollendete Kunstwerke zu gestalten, ohne dieselbe wird es seine Kräfte verschwenden, häufig sein Ziel nicht vollkommen erreichen und namentlich der Gefahr ausgesetzt sein diejenigen Mittel einseitig zu verwenden, deren es sich mehr zufällig bemächtigt hat, und jemehr es zur Reflexion geneigt ist um so mehr diese Mittel außerhalb des Gebietes seiner Kunst zu suchen.

15) Doch fiel sie 1774 in Neapel durch (Galiani corr. inéd. II p. 96).

Wien und auch in Paris [16] bei den Kennern großen Beifall, allein man scheint sie keineswegs als den Anfang einer musikalischen Reformation angesehen zu haben, wie denn auch Gluck in den nächsten Jahren noch mehr als eine italiänische Oper nach altem Schlage componirte.

Die Alceste aber kündigte sich ausdrücklich als der erste Versuch einer neuen Richtung an, wurde bei ihrer Aufführung als ein Meisterwerk, welchem die Reformation der dramatischen Musik gelungen sei, ausgerufen, und bekundete nach allen vorher besprochenen Seiten hin die bestimmten Intentionen des Meisters und seine ganze Individualität. Die dramatische Behandlung durch den Dichter ließ allerdings viel zu wünschen, statt Handlung findet man auch hier nur eine Reihe einander sehr verwandter Situationen, welche sich allein um den Entschluß der Alceste drehen, die nicht sowohl zu einer psychologischen Entwickelung der Charaktere, als zu einer rhetorischen Darstellung gewisser Stimmungen benutzt sind; dadurch daß die Person des Hercules ganz fortblieb und die Lösung dem in den Wolken erscheinenden Apollo zugetheilt wurde, war ein wirksamer Contrast ohne Noth auf-

16) Der Graf Durazzo ließ die Partitur dort stechen, Favart theilt ihm die Ansichten der dortigen Musiker mit. Mondonville, en parcourant l'Orphée, s'est extasié sur le talent de Mr. Gluck; et n'en deplaise aux compositeurs italiens, je crois que son suffrage est de quelque poids (Favart mém. II p. 67). Philidor [der die Correctur übernahm] a examiné l'opéra avec attention; il a été enchanté de la beauté de l'ouvrage, en plusieurs endroits il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour les talens du chevalier Gluck; mais son estime se porte jusqu'à la vénération depuis qu'il connoit l'Orphée (a. a. O. II p. 102). Tous nos plus habiles connoisseurs en musique, à qui j'ai montré l'Orphée, pensent avec justice que c'est un ouvrage qui fait époque, qui passera à la posterité (a. a. O. II p. 180).

gegeben; die beiden Vertrauten hatten dramatisch und musikalisch immer noch eine bedenkliche Aehnlichkeit mit den parte seconde. Allein der Gegenstand, der hier dargestellt wurde, der Grund und Boden, welchen diese Situationen angehören, hatte eine tiefere Bedeutung, eine innere Kraft, welcher Gluck seine eigene Natur verwandt fühlte und die ihn begeisterte über den Dichter hinaus zu leisten was auch heute groß und bewundernswerth ist. Auf der anderen Seite ist der Zusammenhang mit den Formen der italiänischen Oper keineswegs so vollständig gelöst, als es damals Manchem scheinen mochte, ein unbefangener Blick gewahrt denselben noch allenthalben, und weitentfernt daß dies einen Vorwurf begründen könne, ist es ein Lob, und manche Vorzüge sind in der Weise begründet, in welcher Gluck sich dieser Formen bediente.

Der Eindruck dieser Oper auf das Publicum im Allgemeinen war nicht der gewünschte, sie ließ dasselbe gleichgültig; man sieht es am deutlichsten aus dem Eifer der Gluck geneigten Kritik gegen das Publicum. Leider war diese Kritik nicht ganz competent; Sonnenfels, der dieselbe hauptsächlich vertrat, gestand selbst ein, er sei kein durchgebildeter Kenner der Musik, habe aber ein richtiges Ohr und eine getreue Empfindung, die ihm in der Musik das Schöne sicher anweise[17]. Auch in weiteren Kreisen drang sie nicht gleich durch; in Italien nahm man, wie es scheint, gar keine Notiz davon; Friedrich der Große ließ sich mehrere Stücke daraus vortragen ohne Geschmack daran zu finden[18]; norddeutsche Kritiker

17) Dasselbe gilt von Riedel, der im Vorbericht zu seiner Schrift über die Musik des Ritter Gluck (S. IX ff.) deutlich merken läßt, daß diese Oper in Deutschland und in Italien keinen Anklang fand.

18) Daß der „gekrönte Kenner der Musik", welcher sich die besten Scenen der Alceste aufführen ließ, ohne davon befriedigt zu werden (allgem.

erhoben, indem sie der neuen Leistung in verschiedener Hinsicht alle Anerkennung widerfahren ließen, gegen wesentliche Punkte der Gluckschen Grundsätze und ihrer Ausführung Einsprache[19].

Gluck selbst äußert sich nicht ohne Empfindlichkeit[20] in der Dedication von Paride ed Elena über die laue Theilnahme des Publicums, den Mangel an Einsicht und Gerechtigkeit bei den Kritikern, und an Muth und Talent bei den Musikern, von denen keiner seinen Spuren zu folgen wage; mit Stolz und Selbstgefühl erklärte er bei seinen Grundsätzen beharren zu wollen, für deren Richtigkeit diese neue Oper nach einer ganz anderen Richtung hin Gewähr leisten werde[21].

---

deutsche Bibl. X, 2 S. 31), Friedrich der Große war, bestätigt Reichardt (A. M. Z. XV S. 612), welcher jene Aufführung als eine ganz mißlungene schildert, und erzählt daß der König sich auch später in heftigen Ausdrücken und Schimpfworten sehr hart über Gluck geäußert habe.

19) Es war besonders Agricola, welcher die Alceste in der allgemeinen deutschen Bibliothek (X, 2 S. 29 ff. XIV, 1 S. 3 ff. auch bei Forkel musik. krit. Bibl. I S. 174 ff.) ausführlich besprach. Diese Kritik ist ohne Sinn für das was bei Gluck bedeutend und groß ist, einseitig vom alten Standpunkt aus, pedantisch und trivial, aber nicht böswillig; sie erkennt manche Fortschritte an, und manche Einwendungen sind allerdings begründet.

20) Seine gereizte Stimmung sieht man daraus daß er nicht bloß dagegen protestirt, man solle sein Werk nicht nach nachlässigen und mißlungenen Aufführungen beurtheilen, sondern erklärt, die Gegenwart des Componisten sei unerläßlich bei den Proben und Aufführungen eines Werks, in welchem durch das geringste Versehen die größte Schönheit ins Gegentheil verkehrt werden könne. Er hätte sich sonst darin erinnert, daß die Wirkungen eines wahren Kunstwerkes tiefer begründet seien als daß man sie in dem Maaße von den zufälligen Mängeln einer Aufführung abhängig machen könne, und daß er nicht an die Nachwelt appelliren durfte, wenn seine Gegenwart allein, wie er sagte, Licht und Leben der Darstellung wäre, ohne die alles in Verwirrung und Dunkel bleiben müsse.

21) Charakteristisch ist die Anecdote welche Corancey (bei Schmid

Diese Berufung war nicht glücklich, denn Paride ed Elena ist ein mittelmäßiges Werk und kann für Glucks Kraft nicht zeugen. Dem unbedeutenden Stoff — die Entführung der Helena ist etwa im Sinn einer ovidischen Heroide aufgefaßt — wird schon dadurch jedes dramatische Interesse genommen, daß Amor in einer Verkleidung zwischen den beiden Liebenden verhandelt — eine Fiction, welche für die dramatische Darstellung nicht absurder ausgedacht werden kann; daneben erscheint noch Minerva in einer Wolke mit einer vergeblichen Warnung. Die dürftige Fabel wird durch fünf Acte hindurchgesponnen und an die Liebesscenen, die ohne alle wahre Leidenschaft nur rhetorisch aufgeputzt sind, knüpfen sich ganz äußerlich Chöre und Tänze an. Hier war Gluck keine Gelegenheit geboten sein Genie zu bewähren. Die Richtung auf das Zierliche und Anmuthige, ja auf das Weichliche und Ueppige, welche hier durchaus vorherrscht, war seiner Natur am wenigsten entsprechend; die Züge, in welchen wahre Leidenschaft oder wirkliches Gefühl sich äußern, sind zu vereinzelt um ihm eine charakteristische Gestaltung möglich zu machen. Abgesehen von solchen Einzelnheiten ist daher diese Oper weder anziehend noch bedeutend; auch scheint sie damals keinen Beifall gefunden zu haben und nicht wieder aufgenommen worden zu sein.

Vielleicht hätte Gluck mit seinen Bestrebungen, da sie keinen günstigen Boden zu finden schienen, inne gehalten, wä-

---

S. 424 f.) von Rousseau und Gluck erzählt. Jener glaubte es als einen Fehler rügen zu müssen daß Gluck der Helena einen gewissen strengen Ausdruck gegeben habe, er habe sie sich als harte Spartanerin gedacht, aber dies sei ein Anachronismus, denn erst Lykurg habe den Spartanern ihre strengen Sitten gegeben. Auf diesen seltsamen Einwurf erwiederte Gluck fein und geistreich, er habe die Helena des Homer, welche von Hektor geachtet werde, vor Augen gehabt.

ren ihm nicht nach anderen Seiten hin Aussichten eröffnet worden, welche Erfolg versprachen. Ein für Poesie und Musik lebhaft sich interessirender Franzose du Rollet, damals bei der Gesandtschaft in Wien und mit Gluck näher bekannt, machte die Wahrnehmung daß die Richtung, welche dieser einschlug, im Wesentlichen eine Weiterbildung und Vervollkommnung der Tendenzen sei, welche die französische Oper verfolgte. Er machte ihn darauf aufmerksam daß bei richtiger Behandlung Paris der Ort sei, wo seine Reformation Theilnahme und Beifall finden werde, nur müsse vor allen Dingen statt der mangelhaften Dichtungen der Oper eine wahre Tragödie zu Grunde gelegt werden. Als das Muster einer solchen schlug er ihm als ein Franzose Racines Iphigénie en Aulide vor, er erbot sich dieselbe mit den unerläßlichen Modificationen als Oper einzurichten und für die Aufführung in Paris die vorbereitenden Schritte zu thun. Gluck bedachte sich nicht darauf einzugehen.

In der That lagen sehr günstige Bedingungen vor. Die Hauptschwierigkeit, welche Gluck bisher zu bekämpfen hatte, eine eingewurzelte Vorliebe für die italiänische Musik, welcher die überlieferten Formen derselben so zur Gewohnheit, ja zur anderen Natur geworden waren, daß man auch den Mißbrauch derselben sich mit Behagen gefallen ließ — diese Schwierigkeit war in Paris nicht zu besiegen, das eigentliche Object seiner Polemik existirte dort gar nicht. Denn die ausgebildete Opera seria war dort sowenig als die Gesangsvirtuosität zur Herrschaft gekommen, und auch die Liebhaber der italiänischen Musik wollten keineswegs diese mit allen Monstrositäten ihrer Verbildung einführen. Dagegen kamen ihm mehrere günstige Voraussetzungen zu Hülfe. Vor allem daß die französische Oper, dem Geist der Nation gemäß, die Richtung auf das Dramatische, auf charakteristischen Ausdruck im

Princip stets verfolgt hatte; die nächsten Mittel dieses zu erreichen, knappe und freie Behandlung der musikalischen Formen und nachdrückliche ausführliche Behandlung des Recitativs fand er vor. Ebenso waren die Chöre, für Gluck ein wesentliches Mittel zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks, unerläßlich in der französischen Oper, und auch das Orchester war für die Charakteristik des Ausdrucks bereits von Rameau mit Erfolg verwendet worden. Von der anderen Seite brachte er den außerordentlichen Vorzug mit daß er in der italiänischen Schule groß geworden und mit den Mitteln und Formen derselben bekannt war, daß er also das, was in Frankreich nicht zu erwerben war, um dem dramatischen Gesang mit dem Ausdruck auch Freiheit und Schönheit zu geben, vollständig sich erworben hatte. Auch hier war ihm auf dem Gebiet der komischen Oper Gretry, wie wir sahen, in ganz verwandten Bestrebungen vorangegangen und hatte das Ohr der Pariser an diese Verschmelzung italiänischer und französischer Musik gewöhnt. Allein die Aufgabe, eine gleiche Reformation der großen Oper vorzunehmen war in jeder Hinsicht ungleich bedeutender und schwieriger, sie durchzusetzen bedurfte es eines Mannes von großen Eigenschaften — und als einen solchen hat sich Gluck bewährt.

Die Wahl des Textes war eine glückliche; Racines Tragödie war ein anerkanntes Meisterwerk in den Augen der Nation, und wenn die Bearbeitung nicht ganz ungeschickt war[22], so war das Interesse für den poetischen Theil der Oper gewonnen, die Bedeutung desselben von vorne herein

22) Der abgeänderte Schluß muß freilich das größte Bedenken erregen, allein die allgemein angenommenen Ansichten von der Oper verlangten einen solchen, und den Umständen nach erschien diese Veränderung als eine wohl gelungene.

außer Zweifel gesetzt. Der Fortschritt gegen die früheren Opern ist ebenfalls entschieden; hier ist nicht bloß ein bedeutender Gegenstand, es ist Handlung da, dramatische Conflicte treten ein, Leidenschaften und Charaktere sind in Wirksamkeit gesetzt. Freilich durchdringt das Ganze der Geist welcher die Zeit Ludwigs XIV beherrschte[23]; es sind Griechen in der Robe und Frisur, Monseigneur Achille und Princesse Iphigénie betragen sich mit aller Courtoisie und Galanterie, und das höchste Gesetz der künstlerischen Darstellung bleibt das Ceremoniell. Unter solchen Eindrücken war aber auch Gluck herangebildet, und wir dürfen uns daher nicht so sehr darüber wundern daß er sich denselben hingeben konnte, vielmehr müssen wir bewundern, daß er unter dieser Hülle das rein Menschliche und wahrhaft Poetische, welches in diesen Situationen und Charakteren liegt, herauszufühlen und in den Hauptmomenten mit einer Wahrheit, Innigkeit und Einfachheit auszudrücken vermochte, daß die Musik den idealen Geist der antiken Kunst, welchen der Dichter nicht ahnte, in ihren bedeutendsten Momenten in der That wiederspiegelt. Darin offenbart sich die Größe von Glucks künstlerischer Individualität, denn die Schwächen sind auch hier meistens die Folge der einseitigen Ausführung seines Princips. Bei seinem Bestreben der Dichtung im Einzelnen mit dem musikalischen Ausdruck zu folgen, mußte der Charakter der Sprache und das nationale Gepräge der Dichtung nothwendig von bedeutendem Einfluß sein. Diesem wollte er sich auch keineswegs entziehen; er war sich wohl bewußt daß er für Franzosen schrieb und bestimmte Anforderungen ihres nationalen Geschmacks anerkennen müsse, wenn er auf sie wirken und

---

23) Auch dieses ist mit Recht von Marx (Musik des neunzehnten Jahrhunderts S. 84 f.) hervorgehoben.

die Hauptsache erreichen wollte. Nicht allein äußerlichen Ansprüchen z. B. der großen Ausdehnung des Ballets gab er nach[24] und suchte sie seinen Zwecken gemäß zu gestalten, sondern er studirte die Sprache, um sie ihrem Charakter gemäß zu declamiren und musikalisch zu behandeln, ebenso auch die Opern seiner Vorgänger Lully und Rameau[25] eifrig, um in dem, was wahr und echt national in ihnen war, sich an sie anzuschließen. Die Aufnahme solcher Elemente in der Declamation, im Rhythmus, in der Melodienbildung ist bis in einzelne Wendungen bei aufmerksamer Betrachtung wohl zu erkennen; Glucks bedeutende Eigenthümlichkeit bewährt sich auch darin, daß er durchaus frei verfährt, und das was er sich aneignet ganz und gar selbständig verwendet und ausbildet. Die durchgreifendste und entscheidende Neuerung war, daß er das freie Recitativ der Italiäner, in der großartigen Durchbildung des charakteristischen Ausdrucks, welche er demselben verliehen hatte, einführte und durchaus an die Stelle der alten „Psalmodien" setzte; dadurch änderte er den Grundcharakter der musikalischen Darstellung und hierin hatte er keinen Vorgänger. In der Behandlung der eigentlichen Musikstücke waren, wie bemerkt, durch die komische Oper die Wege bereits in etwas gebahnt. Der alten französischen Oper gegenüber waren seine Formen breiter und bestimmter entwickelt, im Verhältniß zur italiänischen knapp und frei; in dieser Beziehung zeigt die Iphigenie gegen Alceste keinen we-

24) Mit seiner vorzüglichen Balletmusik drang er in Paris anfangs am Wenigsten durch; es war dort eine so ausgemachte Sache, die Franzosen seien im Ballet die ersten Meister der Welt, daß ein Ausländer schon von vornherein verurtheilt war. La Harpe bemerkte, dies Mißfallen sei eigentlich ein Lob für Gluck, denn bei consequenter Durchführung seines Systems dürfe es kein Ballet in der Oper geben.

25) Er erkannte das Bedeutende in Rameaus Leistungen gern und selbst mit Eifer an (Schmid S. 421. 434).

sentlichen Unterschied; was im Einzelnen verändert erscheint ist durch den Einfluß der französischen Sprache und Darstellungsweise hervorgerufen worden. Ein Fortschritt, den die lebendigere dramatische Gestaltung mit sich brachte, ist die weitere Entwickelung von Ensemblesätzen; dies aber ist, wie schon bemerkt, der schwächste Punkt von Glucks Leistungen, weil hier die Musik nur nach ihren eigenen Gesetzen frei und unabhängig ihre Gebilde schaffen muß, sodaß der Ausgangspunkt, welchen Gluck gewählt hatte, sich als unzulänglich erweisen mußte.

Konnte nun aber eine Oper wie Glucks Iphigenie auch mit vollem Recht nicht allein als eine große und geniale Schöpfung, sondern als die echte Vervollkommnung der französischen großen Oper im nationalen Sinn angesehen werden, so war es doch immer eine schwierige Aufgabe dies in Paris geltend zu machen und die Oper eines fremden, dort noch nicht anerkannten Componisten, der mit der ausgesprochenen Absicht zu reformiren auftrat, zur Aufführung zu bringen. Vor allen Dingen war es nöthig die Aufmerksamkeit des Publicums auf diese neue Erscheinung zu lenken und seine Theilnahme dafür zu gewinnen. Du Rollet machte daher ein Schreiben an d'Auvergne, einen der Directoren der großen Oper, im Octoberheft des Mercure de France (1772) bekannt, in welchem er Glucks Wunsch die Iphigenie in Paris aufzuführen mittheilte, indem er nicht nur Glucks Leistungen und Grundsätze rühmend darstellte, sondern geschickt hervor hob, daß derselbe der französischen Sprache und Musik den Vorzug vor der italiänischen gebe und daß seine Composition von Racines Meisterwerk dem Geschmack der Franzosen vollkommen angemessen sei und nichts enthalte was ihren Ohren fremdartig erscheinen könne, um so das Interesse des Publicums und der Theaterdirection in wohlberechneter Weise zu

erregen. Da dies vorläufig ohne Erfolg blieb, ließ Gluck selbst in das Februarheft des Mercure (1773) einen Brief einrücken, in welchem er ohne seinem Stolz zu vergeben jenen Wunsch wiederholt; dabei wird J. J. Rousseau großes Lob gespendet, in dem freilich ein Gegner eines Versuchs der französischen Sprache und Musik den ersten Rang zuzuweisen wohl zu erwarten war. Endlich, da man sich Seitens der Directoren noch nicht zu dem Wagstück entschließen mochte, gelang es Gluck den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette für sich geltend zu machen, welche von Wien her mit Gluck bekannt und durch Empfehlungen der Kaiserin und des Kaisers noch näher für ihn interessirt war; die Schwierigkeiten wurden beseitigt und im Spätsommer 1773 kam Gluck nach Paris um seine Oper einzustudiren. Er fand dennoch Hindernisse aller Art, welche zu besiegen er die ganze Energie und Derbheit seines Charakters aufbieten mußte; das schlimmste war die durchaus ungenügende Bildung der Sänger und Sängerinnen[26]. Indessen er wußte es durchzu-

26) Burney sagt von Gluck (Reise II S. 253): „Er ist ein strenger Zuchtmeister und ebenso furchtbar als Händel zu sein pflegte, wenn er ein Orchester dirigirte; dennoch versicherte er mich, daß er seine Brigade niemals widerspenstig befunden habe, ob er gleich niemals gelitten, daß sie den geringsten Theil ihrer Schuldigkeit versäumt und er sie zuweilen eins von seinen Manoeuvres zwanzig bis dreißigmal habe machen lassen." Ein ähnlicher Bericht wird in Cramers Magazin (1783 S. 561 bei Schmid S. 419 f.) gegeben. Frau von Genlis erzählt (mém. II p. 248 f.), daß man aus den Gemächern des Herzogs von Orleans unmittelbar in die Logen habe gelangen können — die Oper war damals im Palais Royal —; cette commodité, mon goût passioné pour la musique et le plaisir extrême de voir Gluck à toutes les répétitions se mettre en colère contre les acteurs et les musiciens et leur donner à tous d'excellentes leçons, me faisait passer toutes mes après-dîners dans une loge. Sie war nicht die einzige; seitdem Gluck in Paris Mode war, buhl-

setzen daß am 14. Febr. 1774 Iphigenie aufgeführt wurde; der Erfolg der ersten Aufführung war nicht gerade glänzend, die zweite entschied den Sieg vollständig. Er hatte erreicht, was in Paris eine Hauptsache war, daß die allgemeine Neugierde auf dies Werk im Voraus gespannt war, er fand in der Journalistik einige eifrige Vertreter, namentlich Abbé Arnaud, und daß den enthusiastischen Verehrern, welche seine Musik gewann, lebhafter Widerspruch entgegentrat, war seinen Erfolgen nur günstig, denn es erhielt das Interesse im Publicum wach[27]. Der Widerspruch kam, wie begreiflich,

---

ten die Vornehmen um die Ehre ihm in den Proben zur Hand zu sein; denn er pflegte es sich bequem zu machen, den Rock auszuziehen, die Perücke abzunehmen und eine Nachtmütze aufzusetzen.

27) Die Menge der damals und in den nächsten Jahren erschienenen Flugschriften und Journalartikel ist gesammelt in Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par M. le chev. Gluck (à Naples et à Paris 1781), zum größten Theil übersetzt von Siegmeyer, Ueber Gluck und seine Werke (Berlin 1823). Auch hier wurde der Streit meistens von Männern geführt, die mehr Witz und litterarische Bildung als Kenntnisse in der Musik besaßen und Frau von Genlis sagt nicht mit Unrecht (mém. II p. 250): On imagine bien que je me déclarai Gluckiste et que je me moquai de toutes les disputes sur Gluck et Piccini des gens de lettres, qui ne savaient pas un mot de musique; ce qui me fit mes premiers ennemis dans la litterature, car j'étais dans la société une autorité en musique, et les littérateurs Gluckistes ne me pardonnaient pas, étant de mon parti, de me moquer d'eux; mais ils défendaient Gluck si ridiculement, que je ne les épargnais pas plus que les autres. Die ersten anerkennenden Aufsätze wurden gleich von Riedel übersetzt und mit einer enthusiastischen Vorrede herausgegeben, in der Schrift Ueber die Musik des Ritters Christ. v. Gluck (Wien 1775). Hierdurch wurde die Kritik von Forkel (musik. krit. Bibl. I S. 53 ff.) hervorgerufen, welche jetzt wohl mehr geschmäht als gelesen wird. Allerdings ist sie nicht allein ebenso unfähig Glucks wahre Größe und Bedeutung zu erkennen, ebenso einseitig und philisterhaft als früher die Berliner Kritik, sondern auch gehässig; allein sie enthält manche wahre Bemerkung und was gegen die Clique

von beiden Seiten[28]; die Anhänger von Lully und Rameau wollten überhaupt nichts von Fortschritt wissen und sahen in den Neuerungen nur den verderblichen Einfluß der italiänischen Musik[29], während die Verehrer der Italiäner im

gesagt wird, ist fast durchaus treffend. Widerwärtig aber ist die Art, mit welcher Forkel später seine Angriffe, die ihm nun zu einer persönlichen Angelegenheit geworden waren, fortsetzte.

28) Grimm schildert den damaligen Zustand der musikalischen Welt (corr. litt. VIII p. 320 ff.): Depuis quinze jours [Avril 1774] on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers, et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. — Est-il besoin de dire encore après cela que c'est l'Iphigénie de Mr. le chev. Gluck qui cause toute cette grande fermentation? elle est d'autant plus vive, que les avis sont extrêmement partagés, et que tous les partis sont animés de la même fureur. On en distingue surtout trois: celui de l'ancien opéra français, qui a juré de ne point reconnaître d'autres dieux que Lulli et Rameau; celui de la musique purement italienne qui ne veut croire qu'au chant des Iomelli, des Piccini, des Sacchini; enfin celui du chev. Gluck, qui prétend avoir trouvé la musique la plus propre à l'action théâtrale, une musique dont les principes ne sont puisés que dans la source éternelle de l'harmonie et dans le rapport intime des nos sentimens et de nos sensations; une musique qui n'appartient à aucun pays, mais dont le génie du compositeur à su adapter le style à l'idiome particulier de notre langue.

29) Le vieux piliers de l'opéra français crient qu'on nous fera perdre le genre où nous avons réussi sans nous en donner un meilleur. Ils se plaignent qu'au lieu de dormir tranquillement, selon l'usage, durant la scène, ils sont obligés de l'écouter, vu qu'il n'y a que cela d'intéressant.... les ballets étant les plus insipides du monde (Grimm corr. litt. VIII p. 321 f.); ils se plaignent, et peut-être n'est-ce pas sans quelque raison, que, sous le prétexte de perfectionner notre musique, on se permet de corrompre notre langue, dont il semble, que l'on méconnaisse entièrement le caractère et la prosodie (IX p. 34). Darauf geht auch die spöttische Aeußerung in einem offenbar nicht von Grimm selbst herrührenden Artikel (IX

Wesentlichen die Gluckſche Muſik für identiſch mit der alten franzöſiſchen hielten und mit den „tudesquen" Modificationen der italiäniſchen Weiſe unzufrieden waren[30]. Wie gewöhn-

---

p. 350): M. le chev. Gluck s'imagina tout platement, qu'il ne devait son succès qu'au génie créateur qui lui avait révélé le secret d'une musique nationale adoptée aux grands effets du théâtre, à l'ensemble de la scène et surtout à l'idiome particulier de notre langue et de notre poésie, idiome sur lequel il avait acquis de profondes connaissances en Bavière et en Bohême.

30) Le parti ultramontain ne peut pas refuser à notre nouvel Orphée une connaissance profonde des secrets de l'harmonie; mais il lui refuse la partie du chant ou de la mélodie; il lui reproche ce qu'on appelle en Italie le coup de pied du cheval. Il trouve que les motifs de ses airs sont presque tous ou communs ou bizarres, et que les plus agréables manquent leur effet, faute d'être assez développés. Ses accompagnemens, à leur gré sont purs, mais monotones, son récitatif, pénible et lourd (Grimm corr. litt. VIII p. 321). Les enthousiastes de Sacchini et de Piccini n'y trouvent que du bruit et des idées baroques, sans goût, sans génie, et même sans expression. Ils lui reprochent surtout d'avoir écrit une tragédie aussi déchirante qu' Iphigénie en style pastorale, et quelquefois même en style de ginguette. Pour mettre le comble à leur blasphèmes, ils ne craignent pas de dire que ce qu'on veut bien appeler un genre nouveau n'est qu'un réchauffé du système de Lulli, avec moins de noblesse, moins de grace et moins de variété qu'on en trouve dans les bons ouvrages de cet ancien compositeur (VIII p. 427). Savez vous, disaient-ils tout bas, pourquoi les opéra du chev. Gluck ont fait tant de fortune en France? c'est qu'à l'exception de deux ou trois airs qui sont dans la forme italienne, et quelques récitatifs d'un caractère absolument barbare, sa musique est de la musique française, aussi française qu'il s'en soit jamais fait, mais d'un chant moins naturel que Lulli et moins pur que Rameau; c'est que le chev. Gluck a sacrifié toutes les ressources et toutes les beautés de son art à l'éffet théâtral, ce qui devait plaire infiniment à une nation qui ne se connaitra peut-être jamais en mélodie, mais qui a le goût le plus exquis pour tout ce qui tient aux convenances dramatiques (IX p. 350 f.).

lich erklärte keine Partei sich mit den ihr gemachten Zugeständnissen befriedigt, noch viel weniger konnten sie eingestehen, daß der Standpunkt beider in der That ein überwundener war. Nur J. J. Rousseau erklärte sich für überwunden, und so wie er das Bestreben Gretrys anerkannt hatte, so zollte er Glucks Musik als der wahrhaft dramatischen aufrichtige Bewunderung[31]. Nicht so Grimm. Er war in den Traditionen der italiänischen Musik zu fest um nicht einzusehen daß wenn Glucks Ansichten zur Geltung kämen die Formen vernichtet würden, welche er für das Wesentliche hielt; Glucks Opern galten ihm für eine Auffrischung der altfranzösischen, die nur den Sieg der italiänischen verhindern oder verschieben könnte. Zwar spricht er sich aus Rücksicht auf die öffentliche Meinung, auf mehrere seiner Freunde, auch wohl auf die hohe Gönnerin Glucks nicht mit aller Entschiedenheit dagegen aus, seine Ansicht aber tritt allenthalben klar hervor[32].

31) Grimm corr. litt. VIII p. 321: Jean-Jacques est devenu le plus zélé partisan du nouveau système; il a déclaré avec ce renoncement à soi-même si peu connu de nos sages, qu'il s'était trompé jusqu'à présent; que l'opéra de Mr. Gluck renversait toutes ses idées, et qu'il était aujourd'hui très-convaincu que la langue française pouvait être aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible. Man erzählt daß er auf die Frage, was er von Glucks Orpheus halte, geantwortet habe: J'ai perdu mon Eurydice! (Garat mém. hist. sur M. Suard II p. 238.) Andere Züge seiner Verehrung gegen Gluck erzählt Corancey (bei Schmid S. 423 ff.), redende Zeugnisse sind die Réponse sur un morceau de l'Orphée de M. le chev. Gluck und die unvollendet gebliebenen Observations sur l'Alceste italien de M. le chev. Gluck, in welchen sich ungemein treffende Bemerkungen finden.

32) Wenn man sich vergegenwärtigt daß Grimm als das erste Erforderniß der Oper das einfache Recitativ ansah, indem das begleitete nur ausnahmsweise hervortreten dürfe, daß er ausgeführte Behandlung der Arie in bestimmter Form verlangte, daß er die Chöre — freilich aus sehr

Mit richtigem Gefühl hatten die Directoren erklärt mit einer Gluckschen Oper wagten sie nicht vor das Publicum zu treten, wenn er deren sechs schreiben wollte, ließe sich eher auf Erfolg rechnen[33]. Gluck begriff sehr wohl daß er, um auf die Dauer durchzudringen, seine Iphigenie nicht allein

---

ungenügenden Gründen — und ebenso alles Ballet in der Oper verwarf (corr. inéd. p. 221 ff.), so begreift man daß er in der Gluckschen Oper keinen wahren Fortschritt erkennen konnte. Indessen läßt er ihm gleich anfangs im Allgemeinen Anerkennung widerfahren (corr. litt. VIII p. 322): Quelque opposés que paraissent tous ces jugemens, ils accordent du moins, ce me semble, à prouver que M. Gluck s'est éloigné des routes connues, et qu'il a ouvert aux artistes une carrière toute nouvelle; c'est une entreprise qu'on ne tente guère sans y être déterminé par l'ascendant d'un génie supérieur. Un ouvrage qui excite autant de mouvement, autant d'interêt, autant de contrariétés même que l'opéra nouveau, n'est sûrement pas un ouvrage médiocre; ceux qui en disent le plus de mal sont forcés d'y reconnaître de grandes beautés; et les spectateurs les moins exercés à en sentir le prix l'ont entendu avec une espèce de surprise dont leur critique ou leur ignorance ont paru étourdies. Seine eigene Ansicht spricht er aus, wenn er eine längere Betrachtung darüber, daß die Oper bereits einen bestimmten Stil ausgebildet habe, der einen sicheren Maßstab für die Würdigung neuer Leistungen abgebe, also schließt (corr. litt. VIII p. 78): On ne demande point à M. Gluck des cadences, des ports de voix, des roulades et tous ces petits agrémens que le bon goût dédaigne; mais on se plaint de ce qu'il ne développe pas assez ses idées, de ce qu'il ne soutient pas et de ce qu'il ne varie point assez ses modulations; on se plaint de ce qu'il confond souvent des genres tout-à-fait opposés; on lui reproche enfin de manquer d'élégance, de noblesse, et de donner à notre langue un accent tout-à-fait tudesque et sauvage. Als er bemerkte daß Gluck auch auf andere Componisten, wie Gretry, Einfluß gewann, ließ er diese die Schärfe der Kritik empfinden, welche auf Gluck zurückfiel, und als Piccini diesem gegenübergestellt wurde, mischte er sich freilich nicht in das Parteigezänk, aber er stand offenbar auf Piccinis Seite.

33) So hatte Gluck selbst Reichardt erzählt (Schmid S. 180).

lassen dürfe; er bearbeitete rasch Orphée et Euridice[34], welche am 2. August 1774 mit großem Erfolg aufgeführt wurde[35]; worauf den 27. Februar 1775 die einactige Oper L'arbre enchantée und am 11. August 1775 die Oper La Cythère assiégée in drei Acten, beide mit geringer Wirkung,

34) Gluck hatte noch bei Orfeo und Alceste der italiänischen Sitte nachgegeben die Hauptrolle einem Castraten zu übertragen; in Paris traten diese nicht auf, aber die Partien des haut-contre wurden von Tenoristen theils durch gewaltsames Treiben der Stimme, theils durch Falsetiren herausgebracht: eine Aenderung, bei welcher der künstlerische Gesangsvortrag wenigstens nicht gewann. Die in der Partie des Orfeus durch die veränderte Stimmlage nothwendig gewordenen Modificationen, sowie die übrigens von Gluck vorgenommenen Ueberarbeitungen haben der Oper keinen Vortheil gebracht, sondern ihr fast überall geschadet. Gluck hat sogar dem Sänger Le Gros zu Gefallen eine große Bravourarie eingelegt, eine Verletzung seines Princips, die nur zu erklären ist aus der Ueberzeugung, daß der Hauptzweck, in Paris durchzudringen, auch das Mittel heilige, einmal der Laune eines gefährlichen Sängers das Princip zu opfern. Es ist nicht der einzige Fall, wo ein Reformator um sein Princip zu retten sein Princip fallen ließ: der Künstler würde nicht so räsonniren.

35) Es ist nach dem was bemerkt wurde begreiflich, daß Grimm dem Orphée den größten Beifall zollt; es ist ihm (corr. litt. VIII p. 390) la musique la plus sublime que l'on ait peut-être jamais exécutée en France. On sait qu'Orphée est, de tous les opéra du chev. Gluck, celui qui a réussi le plus en France. Le transport avec lequel il vient d'être reçu sur notre théâtre, malgré la vieille cabale des Lulli et des Rameau, prouve le progrès que ce celèbre compositeur a déja fait faire au goût de la nation; il prouve qu'on ne doit plus désespérer de nos oreilles. — Il y a peut-être plus de choses agréables, plus d'idées touchantes dans la composition d'Iphigénie que dans celle d'Orphée; mais il n'en est pas moins vrai que les beaux morceaux de ce dernier ouvrage sont encore supérieurs aux plus beaux morceaux du premier. Nach einer Aufzählung solcher Schönheiten schließt er: J'ai vu plusieurs personnes sans avoir aucune connaissance de l'art, avouer de bonne fois que jamais musique ne leur avait faite une impression si vive et si profonde.

folgten. Um sich neue und nachhaltige Erfolge zu sichern bearbeitete Gluck ebenfalls die Alceste, welche durch Du Rollet eine durchgreifende Umgestaltung erfahren hatte, von Neuem[36] und unternahm es, um vor dem Pariser Publicum mit seinen alten Componisten einen vollständigen Wettstreit einzugehen, Opern von Quinault unverändert in Musik zu setzen: er hatte sich Roland und Armide gewählt.

Während Gluck mit diesen Arbeiten in Wien beschäftigt war, suchten die Anhänger der italiänischen Musik, die sich nun von der Möglichkeit überzeugt hatten, fremden Componisten in der großen Oper Zutritt zu verschaffen, auch ihrerseits Gluck einen Rivalen aufzustellen. Schon früher war besonders durch La Bordes[37] Einfluß die Dubarry dafür gewonnen worden, daß Piccini[38], damals wohl der ange-

36) Theilweise waren Rousseaus Rathschläge dabei maßgebend gewesen, namentlich für den zweiten Act, welcher nun einen starken Contrast gegen den ersten bildet, während im dritten Hercules auftritt, um eine Steigerung hervorzubringen; indessen blieb das Gedicht mangelhaft (vgl. Winterfeld zur Gesch. heil. Tonk. II S. 308 ff.). Interessant ist es im Einzelnen zu verfolgen wie Gluck bei dieser Umarbeitung verfuhr, wie er von der ersten Arbeit beibehielt, was irgend zu retten war, wenn auch oft in ziemlich verschiedener Anwendung, wie er Altes und Neues in Uebereinstimmung brachte, bis in die Einzelnheiten der Melodie, Harmonie und Instrumentation. Wer nur eine von beiden Bearbeitungen kennt und, wie es wohl kommt, meint es könne von Gluck gar nicht anders gemacht sein, wird bei der Vergleichung freilich mitunter erstaunen.

37) Jean Benj. de La Borde geb. 1734, aus einer reichen Familie und glänzend erzogen, wurde premier valet de chambre bei Ludwig XV und sein Günstling; nach dessen Tode zog er sich vom Hofe zurück und starb 1794 auf dem Schaffot. Er trieb mit Eifer Musik und schrieb mehrere komische Opern, sowie Essai sur la musique ancienne et moderne (Paris 1780), lauter mittelmäßige Dilettantenarbeiten.

38) Nicola Piccini, geb. 1728 in Bari, trat 1742 ins Conservatorium von S. Onofrio in Neapel und wurde ein Lieblingsschüler

sehenste unter den italiänischen Operncomponisten berufen würde[39]; jetzt wirkte hauptsächlich der neapolitanische Gesandte Marchese Caraccioli[40], ein einflußreicher Beförderer der Künste und Wissenschaften, für diese Berufung; auch die junge Königin Marie Antoinette, welche nicht glauben mochte in der Musik Partei nehmen zu müssen und an der italiänischen Musik wie ihr Bruder, Kaiser Joseph, persönlich Gefallen hatte, gab ihre Einwilligung dazu. Marmontel erklärte sich bereit eine Oper von Quinault für Piccini zu bearbeiten, für dessen Musik er also auch im Voraus bereit war als Verfechter aufzutreten[41]. Als Gluck erfuhr daß man hierzu den Roland bestimmt habe, an welchem er arbeitete, veröffentlichte er einen Brief (Année littéraire 1776), in dem er sich bitter über diese Beleidigung beschwerte und seinen Gegner heftig angriff. Nun kam es zum offenen Krieg zwischen den Kritikern der Gluckisten und Piccinisten, welcher in Flugschriften, Journalartikeln und Epigrammen mit einer Heftigkeit geführt wurde, daß auch das Publicum in einen Parteifanatismus gerieth, wie er sich für die Erörterung und

---

Leo's. Nachdem er dasselbe 1754 verlassen hatte, machte er sich zuerst durch komische Opern in Neapel bekannt; seitdem die Cecchina oder buona figliuola in Rom 1762 einen unerhörten Beifall gefunden hatte, war er fortwährend für alle italiänischen Theater im Gebiet der opera seria und buffa mit unausgesetztem Erfolg thätig.

39) Galiani corr. inéd. II p. 106.

40) Marchese Caraccioli, neapolitanischer Gesandte in London und dann in Paris, seit 1781 Vicekönig von Sicilien, ce diplomate dont les bons mots, répétés dans toute l'Europe, étaient la raison rendue gaie et piquante (Garat mém. histor. sur M. Suard II p. 194), der Freund d'Alemberts, war durch Geist und Kenntnisse ebenso geeignet Italien unter den Gelehrten wie unter den Diplomaten zu vertreten. Eine Charakteristik giebt Marmontel (mém. l. VI Oeuvr. I p. 353 ff.).

41) Marmontel mém. l. IX Oeuvr. II p. 110 ff.

Entscheidung künstlerischer Fragen niemals zuträglich gezeigt hat [42]. Die Führer der Piccinisten waren hauptsächlich Marmontel und Laharpe, Gluck hatte zu seinem treuen Vertheidiger Arnaud auch noch Suard gewonnen, der als Anonymus von Baugirard auftrat [43]; Grimm mischte sich direct nicht ein, in seinen fortlaufenden Berichten über diese Kämpfe tritt er bei einer scheinbaren Unparteilichkeit deutlich auf Piccinis Seite.

Alceste fand bei ihrer ersten Aufführung am 23. April 1776 eine ungünstige Aufnahme und mußte erst nach und nach die Gunst des Publicums gewinnen [44]; auch Iphigenie, deren

---

42) Auf sehr komische Art schildert Dorat (coup d'oeil sur la littér. I p. 211 ff.) in dem Briefe eines Irländers die Scenen des Parteikampfs im Parterre. Es fehlte nicht an spaßhaften kleinen Begebenheiten. In einem Concert war eine Arie von Gluck angezeigt; bei ihrem Beginn verließen die Piccinisten mit Geräusch den Saal, die empörten Gluckisten klatschten um so stärker; nachher zeigte es sich, daß die Arie von Jomelli war (Grimm corr. litt. X p. 440).

43) Eine Darstellung des ganzen Streites von dieser Seite her giebt Garat mém. hist. sur M. Suard II p. 231 ff. Ein Berichterstatter über die Situation bei Grimm (corr. litt. IX p. 348 ff.) schließt mit folgender Schilderung: La discorde s'est emparée de tous les esprits, elle a jeté le trouble dans nos académies, dans nos cafés, dans toutes nos sociétés littéraires. Les gens qui se cherchaient le plus se fuient; les dîners mêmes, qui conciliaient si heureusement toutes sortes d'esprits et de caractères, ne respirent plus que la contrainte et la défiance; les bureaux d'esprit les plus brillans, les plus nombreux jadis, à présent sont à moitié déserts. On ne demande plus est-il Ianséniste, est-il Moliniste, philosophe ou dévot? On demande est-il Gluckiste ou Picciniste? Et la réponse à cette question décide toutes les autres.

44) Grimm corr. litt. X p. 34: Toute la soumission que devaient inspirer les oracles de Mr. du Rollet et de son chevalier Planelli n'a pas empêché que les avis ne fussent encore fort partagés sur la musique du nouvel opéra. On préfère généralement celle

Aufführung man von Neuem aufnahm, erfuhr jetzt strenge Kritiken[45]. Die Theilnahme des Publicums wurde durch dieselben aber eher erhöhet, die Gluckschen Opern machten volle Häuser und fanden offenbar in der öffentlichen Meinung immer mehr Anklang.

In den letzten Tagen des Jahres 1776 kam Piccini nach Paris[46]. Gänzlich fremd und unbekannt fühlte er sich bei dem rauhen Clima, der ungewohnten Lebensweise im hohen Grade unbehaglich. Seine Unkenntniß der französischen Sprache isolirte ihn und nahm ihm allen persönlichen Einfluß auf die Streitigkeiten, deren Gegenstand er war, wenn nicht sein bequemes und friedliebendes Temperament ihn davon fern gehalten hätte; während Gluck ebensowohl erkannte, daß durch litterarische Polemik das Publicum in weiteren Kreisen aufmerksam erhalten würde, als es für seine leidenschaftliche Natur eine Befriedigung war sich an diesen Kämpfen zu betheiligen, daher er mehr als einmal mit großer Derbheit sich in die journalistische Polemik mischte[47]. Mar-

d'Iphigénie et de Orphée. — Nous ne déciderons point de si fameuses querelles; mais il nous parait difficile de faire une musique bien variée sur un poëme où les mêmes situations, les mêmes mouvemens reviennent sans cesse, où le choeur est continuellement sur la scène pour redire les mêmes choses et pour psalmodier éternellement sur le ton le plus funeste et le plus lugubre.

45) Gegen eine herbe Kritik La Harpes trat Suard zuerst auf und es entspann sich daraus jener lange Streit.

46) Alle Componisten begrüßten ihn, nur Gretry machte ihm keinen Besuch (Grimm corr. litt. IX p. 352), woraus ihm Galiani (corr. inéd. II p. 292) einen um so härteren Vorwurf macht, weil er sich bei seinem ersten Auftreten in Paris als einen Schüler Piccinis empfohlen habe, was er nicht war. Daß Gretry auch durch Glucks Erfolge unangenehm berührt war merkt man seinem Buch trotz des Beifalls, welchen er ihm zollt, leicht an.

47) An der Art, wie Gluck selbst mehrmals in die journalistische Pole-

montel erzählt, wie er seinen Componisten im Französischen unterrichtete, indem er ihm alle Tage das Pensum seiner Oper vorlas und übersetzte, welches Piccini zu componiren hatte[48]. So ging die Arbeit dem mißvergnügten Maestro langsam von Statten, und je länger je mehr verzweifelte er selbst an einem guten Erfolg[49].

---

mik eingreift, kann man sehen, daß er auch für diese Taktik um seine künstlerischen Interessen durchzusetzen einen praktischen Sinn hatte. Auch wenn nicht ausdrücklich erwähnt würde, daß Du Rollet seine Artikel überarbeitete (Grimm corr. litt. IX p. 354), könnte man kaum annehmen, daß Gluck dieselben, sowenig als seine Vorreden, selbst so geschrieben habe; was sonst von seinen Briefen bekannt ist verräth keine Gewandtheit im Schreiben. Aber das Wesentliche, der geistige Inhalt und der stolze Ton, gehört ihm sicher an.

48) Marmontel mém. l. IX Oeuvr. II p. 115: Figurez vous quel fut pour moi le travail de son instruction: vers par vers, presque mot par mot, il fallait lui tout expliquer; et, lorsqu' il avait bien saisi le sens d'un morceau, je le lui déclamais en marquant bien l'accent, la prosodie, la cadence des vers, les repos, les demirepos, les articulations de la phrase; il m'écoutait avidement, et j'avais le plaisir de voir que ce qu'il avait entendu était fidèlement noté. Die Beschreibung, welche er von Piccinis leichter Art zu arbeiten giebt, ist sehr charakteristisch.

49) On sut que notre auguste souveraine désirait de fixer M. Piccini en France; on sut que l'Opéra lui avait fait un traitement assez considérable; on sut aussi que M. Marmontel avait arrangé plusieurs poëmes de Quinault pour les rendre plus susceptibles et de la forme et de l'expression musicale; qu'il en avait confié un au sieur Piccini, et qu'ils travaillaient tous les jours ensemble. Que de circonstances réunies pour exciter les plus vives alarmes! — En conséquence les pamphlets, les sarcasmes, les petites lettres anonymes volent de toutes parts. — On ne l'attaque point ouvertement, mais on tâche en secret de détruire toutes les opinions qui pourraient lui être favorables (Grimm corr. litt. IX p. 352 f.). Der Abbate Galiani, der als Piccinis Landsmann und Freund großen Antheil an ihm nahm, schreibt an Marmontel (corr. inéd. II p. 291):

Gluck begann im Juli 1777 die Proben seiner Armide, deren Aufführung am 23. September Statt fand. Die Oper, deren glänzenden Erfolg Gluck mit stolzer Sicherheit vorausgesagt hatte[50], wurde sehr lau aufgenommen. Theils hatte er hier mit Lully einen immer noch gefährlichen Kampf bei einem großen Theil des Publicums zu bestehen, theils fand man, daß der Gegenstand nicht vortheilhaft für sein Talent sei, theils schadete ihm die Spannung auf das neue Werk Piccinis doch wohl auch; erst später wurde auch Armide in ihr Recht eingesetzt[51]. La Harpe griff sie auf der Stelle bitter

---

Je ne recois pas une lettre de notre bon Nicolo, qu'elle ne me fende l'ame. On dit que Paris est le paradis des femmes : j'y consens; mais on dit aussi qu'il est l'enfer des chevaux et j'y consens encore, pourvu qu'on me donne la permission d'y ajouter les musiciens; mon pauvre compatriote n'y tiendra pas : le Marquis de Caraccioli a osé dire que les votres avaient les oreilles doublées de maroquin; mais il n'en est pas de même de leur coeur, et il faut que vous preniez l'honorable peine de les intéresser en faveur d'un homme qui a fait 400 lieues pour aller les amuser. Worauf dann launige Betrachtungen über die streitenden Parteien und ihre Führer folgen.

50) Es ist bekannt daß Gluck auf die Frage der Königin Marie Antoinette, ob seine Oper Armide bald fertig und er damit zufrieden sei, ganz ruhig antwortete: Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe! (Mde Campan mém. 7 p. 131.) Er war so überzeugt in der Armide den Charakter des Wollüstigen ausgedrückt zu haben, daß er, wie Gretry erzählt (mém. III p. 88), öfter erklärte, wenn er der ewigen Seligkeit verlustig wäre, müßte es wegen der Scene in der Armida sein.

51) Grimm corr. litt. IX p. 428: Presque tout l'opéra fut écouté avec une grande indifférence; il n'y eut que la fin du premier acte et quelques airs du quatrième qu'on applaudit vivement. — Il a voulu travailler, disait-on dans un genre qui n'est pas le sien. Il a mis de la force et de l'énergie où il ne fallait que de la grace et de la mollesse. Excepté les choeurs et quelques grands effets d'orchestre, il y a peu de scènes où l'on ne soit tenté de regretter le

an, und Gluck rief in einem heftigen Antwortschreiben den Anonymus von Vaugirard zu Hülfe, der auch nicht auf sich warten ließ. Darüber kamen die Proben zu Piccinis Roland heran, in denen der Sturm der Parteileidenschaft entfesselt wüthete[52]. Piccini war unfähig demselben zu widerstehen; während seine Freunde, besonders Marmontel mit Eifer seine Rechte vertraten, während Gluck selbst die Sänger und das Orchester in Ordnung zu halten suchte[53], sah Piccini kummervoll gen Himmel und sagte sanft: Ah toutte va male, toutte! Fest überzeugt, daß die Oper durchfallen würde, fest entschlossen, den Tag darauf nach Neapel zurückzukehren, ging er in die erste Vorstellung (Januar 1778), nachdem er die

---

chant facil et naturel de Lulli. So urtheilte die Marquise du Deffand, welche auch offen gesteht daß Glucks Orpheus und Iphigenie sie tödtlich gelangweilt haben (lettres III p. 183 f.): Je fus hier à la répétition de l'opéra d'Armide par le chevalier Gluck; il ne m'a pas fait le même plaisir que celui de Lulli; cela tient sans doute à mes vieux organes (ebend. p. 448). Später heißt es bei Grimm (corr. litt. IX p. 469): L'Armide de M. le chev. Gluck, dont les premières représentations furent si mal accueillies, occupe encore avec assez de succès les grands jours de l'académie royale de musique.

52) Grimm giebt davon einen ausführlichen unterhaltenden Bericht (corr. litt. IX p. 498 ff.).

53) So erzählt Grimm. Galiani schreibt an Marmontel (corr. inéd. II p. 293): Ne croyez pas, au reste, que ce Gluck soit aussi méchant que les diables qu'il fait chanter dans son Orphée et dans son Alceste. Piccini m'a mendé lui-même, que se trouvant à table chez le directeur Berton à côté de son rival, le brave Allemand, tout en lui versant rasade, lui avait dit mezza voce: »Les Français sont de bonnes gens; mais ils me font rire: ils veulent qu'on leur fasse du chant, et ils ne savent pas chanter.« Auch Frau von Genlis sagt (mém. II p. 248): Gluck parlait de Piccini avec justice et simplicité. On sent que c'est sans ostentation qu'il est équitable; cependant il disait que si le Roland de Piccini réussissait, il le referait.

Seinigen getröstet hatte, daß eine gebildete Nation wie die Franzosen einem Componisten kein Leid anthun würden, weil seine Oper ihnen nicht gefiele — und erlebte einen glänzenden Triumph[54].

10.

So war der Stand der musikalischen Angelegenheiten als Mozart nach Paris kam. Natürlich hatten weder die Erfolge auf beiden Seiten noch die Streitschriften eine endgültige Entscheidung herbeigeführt. Wir wissen jetzt daß Gluck Sieger geblieben ist, und daß, so wie fortan von einem Einfluß von Lully und Rameau nicht mehr die Rede sein kann, Gluck den wesentlichen Charakter der großen französischen Oper bis heute bestimmt hat, wie sehr auch zu verschiedener Zeit und auf verschiedene Art italiänische Elemente modificirend hinzu-

54) Grimm berichtet (corr. litt. IX p. 500): Jamais opéra nouveau n'a été suivi avec plus d'empressement. Nachdem er die Parteiurtheile angeführt hat, fährt er fort: Les amateurs qui nous ont paru réunir aux connaissances les plus exactes la plus grande impartialité, s'accordent à dire qu'on n'a jamais entendu à l'Opéra un chant plus suivi, plus suave, plus délicieux; mais ils pensent que la complaisance avec laquelle M. Piccini a bien voulu céder à tous les avis, à tous les conseils dont il a cru avoir besoin dans un pays dont il ne connaissait ni la langue ni le goût ne lui a pas permis de s'élever lui-même à la hauteur de son génie. Er selbst spricht bei dem Bericht von dem fortdauernden Beifall, welchen die Oper fand, sein Glaubensbekenntniß aus, das bezeichnend ist (corr. litt. X p. 23): Convenons encore que le premier plaisir qu'on doit rechercher au théâtre de l'Opéra est celui de l'oreille et des yeux, et non pas cet attendrissement, cette émotion soutenue que la tragédie seule peut nous donner, comme susceptible de plus grands intérêts, de développemens plus étendus et mieux gradués, en un mot une imitation plus touchante, plus naturelle et plus vraie.

getreten sind. Damals aber standen Gluckisten und Piccinisten einander erbitterter und einseitiger gegenüber als je, und die altnationale Partei, obwohl zurückgedrängt, suchte sich beider zu erwehren[1]. Das Interesse des Publicums war dadurch allerdings lebhafter als je erregt, aber wie gewöhnlich mehr für den litterarischen Skandal und die Personen, welche sich an demselben betheiligten, als für die Kunst; und wenn man sich in die Opern drängte, so wollten die Meisten nicht genießen sondern mitreden können.

Das waren keine günstigen Umstände für einen jungen Künstler, der sich Anerkennung und eine ehrenvolle Stellung erwerben wollte, da es, um nur gehört zu werden, nothwendig war sich zu einer der Parteien zu schlagen, also auf das zu verzichten, worauf die wahre Auszeichnung beruht, auf Selbständigkeit. Denn um den Kampf der erbitterten Parteien niederzuschlagen und durch einen außerordentlichen Erfolg alle zur Anerkennung zu vereinigen, das konnte in diesem Augenblick in Paris auch das überlegene Genie durch sich allein nicht erreichen: und nur dieses war es, was Mozart mit nach Paris brachte.

Eine Empfehlung an die Königin Marie Antoinette von Wien aus zu erlangen war ihm nicht geglückt und die vornehme Welt zu gewinnen war unter diesen Umständen keine leichte Aufgabe. Ebenso wenig durfte er von seinen Kunstgenossen sich bereitwillige Unterstützung versprechen, da einer gegen den andern stand und jeder Alles aufbot um sich selbst

1) Eine kleine Schrift, die von diesem Standpunkt ausgeht Le brigandage de la musique italienne (Amsterd. 1780), ist zwar zunächst gegen die italiänische Musik gerichtet, deren Verfall — auch in den Künstlern — sie mit starken Zügen schildert, begreift aber »le général Gluck et son lieutenant général Piccini et tous les autres noms en ini« unter derselben Kategorie.

durchzuschlagen. Gluck war nicht mehr in Paris, als Wolfgang dorthin kam, einen näheren Verkehr mit Piccinni, dem er von Italien her bekannt war (I S. 191), suchte er nicht[2] und von einer Bekanntschaft mit Gretry findet sich keine Spur[3]; vor ihrer Eifersucht hatte der Vater ihn gewarnt. Auf Künstlerneid war er gefaßt und hatte ihn bereits erfahren; allein in Paris waren damals die Schriftsteller, die gens de lettres, die eigentlich tonangebende Macht; die Kritik in Journalen und Flugschriften, die Epigramme und Bonmots der litterarischen Cirkel beherrschten die öffentliche Meinung, und gründliche Kenntniß der Musik war auch damals in der Regel das geringste Erforderniß für eine wirksame Thätigkeit auf diesem Gebiet. Das war eine neue Welt für Wolfgang, in welcher er sich schwerlich mit Erfolg und Behagen bewegt haben würde, wenn er auch den Zugang zu derselben gefunden hätte. Grimm, der ihn hätte einführen können, war in musikalischen Angelegenheiten selbst Parteimann und galt daher auch nur bei seiner Partei; überdieß mußte er sich bald überzeugen daß Mozart für diese Art von Verkehr nicht geeignet war. Indeß nahm er ihn sehr freundlich auf und suchte für ihn durch Empfehlungen zu wirken wo er konnte; in ihrer Ansicht über die französische Musik stimmten sie ganz mit einander überein. „Baron Grimm und ich“ schrieb Mozart (5. April 1778) „lassen oft

2) „Mit Piccinni habe im Concert spirituel gesprochen“ meldet Wolfgang (9. Juli 1778). „Er ist ganz höflich mit mir und ich mit ihm, wenn wir so ungefähr zusammen kommen; übrigens mache ich keine Bekanntschaft weder mit ihm noch anderen Componisten — ich verstehe meine Sache und sie auch — das ist genug.“

3) Gretry erwähnt in seinen Memoires nie Mozart, während er viel von Haydn spricht; sowie er auch nie auf Piccini, wohl aber auf Sacchini Rücksicht nimmt.

unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus, NB. unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen." Und ein andermal sagt er: „Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, daß die Herren Franzosen ihren Goût nur in so weit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bey Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre französische Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen"[4].

Ihre äußere Situation war nicht eben angenehm. Um zu sparen — denn die Mutter fand alles in Paris um die Hälfte theurer geworden — behalfen sie sich mit einem Logis, welches unfreundlich und dunkel und so klein war daß nicht einmal ein Klavier darin Platz fand. Was aber ihnen und namentlich Wolfgang das Leben anfangs sehr erleichterte war der Umstand, daß sie ihre Freunde aus Mannheim dort fanden. Wendling, — von dessen Irreligiosität nun nicht mehr die Rede ist — „Wendling" schreibt die Mutter (5. April 1778) „hat Wolfgang in großen Credit vor seiner Ankunft gesetzt und jetzt hat er ihn bey seinen Freunden aufgeführt. Er ist doch ein wahrer Menschenfreund und Mons. v. Grimm hat

4) Der erfahrne Vater schrieb ihm darauf (12. April 1778): „Daß die Franzosen ihren gusto noch nicht ganz geändert haben, höre nicht gern; allein, glaube mir, es wird doch nach und nach geschehen, denn es ist keine kleine Sache, eine ganze Nation umzuschmelzen. Es ist schon genug daß sie das Gute auch hören können, sie werden nach und nach den Unterschied schon bemerken." Und später einmal (29. April 1778): „Wendling sagte Dir, die Musik habe sich geändert; ich glaubte nicht viel davon. Die Instrumentalmusik, ja, die war damals schon besser, aber die Singmusik wird noch so bald nicht besser werden."

dem Wendling auch zugesprochen, weil er als ein Musicus mehr Credit hat als er, sein Möglichstes zu thun, damit er bald bekannt wird." Auch mit Raaff wurde er nun in Paris erst näher bekannt und lernte ihn als Künstler und als seinen Freund hoch schätzen. Nicht wenig trug dazu bei daß Raaff sich für die Familie Weber interessirte, die Leistungen Aloysias würdigte, ihr Unterricht zu geben versprach und Mozarts Neigung für sie billigte; was für ihn ein um so größerer Trost war, da er gegen seinen Vater sich nicht bestimmt darüber auszusprechen wagte, obwohl er kein Hehl daraus hatte daß er mit Webers in Correspondenz stehe und gelegentlich Aeußerungen that, die wohl nur ihm als versteckte Andeutungen seiner Wünsche und Gefühle erscheinen konnten[5]. Seine Stimmung war begreiflicherweise nicht die beste. „Ich befinde mich" schreibt er (29. März 1778) „Gott Lob und Dank so erträglich; übrigens aber weiß ich oft nicht, ist es gehauen oder gestochen, mir ist weder kalt noch warm, finde an nichts viel Freude; was mich aber am meisten aufrichtet und guten Muths erhält ist der Gedanke, daß Sie, liebster Papa, und meine liebe Schwester sich gut befinden[6], daß ich ein ehrlicher

---

5) So schreibt er dem Vater (3. Juli 1778): „Bey mir fehlt es nicht und wird es niemalen fehlen, ich werde aus allen Kräften meine Möglichkeit thun. — Nun, Gott wird Alles gut machen! — Ich habe etwas im Kopf, dafür ich Gott täglich bitte — ist es sein göttlicher Wille, so wird es geschehen; wo nicht, so bin ich auch zufrieden, ich habe dann aufs Wenigste doch das Meinige gethan. Wenn dieß dann Alles in Ordnung ist und so geschieht, wie ich es wünsche, dann müssen Sie erst das Ihrige darzu thun, sonst wäre das ganze Werk unvollkommen; ich hoffe auch von Ihrer Güte daß Sie es gewiß thun werden. Machen Sie sich nur itzt keine unnützen Gedanken, denn um diese Gnade will ich Sie schon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare setze bis es Zeit ist."

6) „Ich und die Nannerl" hatte der Vater geschrieben (12. April

Teutscher bin und daß ich, wenn ich schon allezeit nicht reden darf, doch wenigstens denken darf was ich will; — das ist aber auch das Einzige." Um so erquicklicher war ihm dann eine gemüthliche Unterhaltung mit musikalischen Landsleuten. Eine solche fand er beim pfälzischen Gesandten, Grafen von Sickingen, an welchen ihn Gemmingen und Cannabich empfohlen hatten und bei dem ihn Raaff auch persönlich einführte. „Er ist", schreibt Mozart (29. März 1778) „ein charmanter Herr, passionirter Liebhaber und wahrer Kenner der Musik. Ich habe ganz allein bey ihm 8 Stunden zugebracht; da waren wir vormittags und nachmittags bis abends 10 Uhr immer beym Clavier — allerley Musique durchgemacht, belobet, bewundert, recensirt, raisonnirt und critisirt; er hat so beyläufig 30 spartiti von Opern"[7].

1778) „sind Gott Lob gesund, und ich bin nun jetzt außer aller Sorge und recht vergnügt, da ich weiß, daß unser bester Freund, Baron von Grimm, sich Deiner annimmt, und Du an dem Platze bist, der Dich durch Deinen Fleiß, der Dir angeboren ist, von dort aus in der ganzen Welt in großen Ruhm bringen kann. Wenn ich mich nicht so viel für Euch zu sorgen habe, dann bin ich gesund: und Du kennst mich, ich halte Alles auf Ehre und Ruhm. Du hast Dir solchen in der Kindheit erworben — das muß nun so fort gehen. — Das war allezeit und ist immer meine Absicht; dieß sind nun Deine Jahre, die Du für Dich und für uns Alle benutzen mußt." Wolfgang sehnte sich freilich von Paris fort und während er versichert Alles aufbieten zu wollen sich dort geltend zu machen, bittet er doch zugleich den Vater (1. Mai 1778), „sich zu impegniren unterdessen, daß ich bald Italien zu sehen bekomme, damit ich doch hernach wieder aufleben kann. Machen Sie mir doch diese Freude, ich bitte Sie darum. Nun bitte ich Sie aber recht lustig zu sein — ich werde mich hinaushauen, wie ich kann, wenn ich nur ganz davon komme."

7) Diese Bekanntschaft unterhielt er eifrig. „Ich habe nun schon gewiß sechsmal bei Graf Sickingen gespeist"; schreibt er (12. Juni 1778) „da bleibt man allezeit von 1 Uhr bis 10. Die Zeit geht aber bey ihm so geschwind herum, daß man es gar nicht merkt. Er hat mich sehr lieb.

Durch die Mannheimer Freunde, welche für das Concert spirituel[8] engagirt waren, wurde er auch mit dem Director derselben, Le Gros[9], bekannt gemacht und erhielt von dem=

Ich bin aber auch sehr gerne bey ihm — das ist ein so freundlicher und vernünftiger Herr, und der eine so gesunde Vernunft und eine wahre Einsicht in die Musik hat. Heute war ich abermals mit Raaff dort; ich brachte ihm, weil er mich darum gebeten hat, schon längst einige Sachen von mir hin. Heut nahm ich die neue Sinfonie mit, die ich just fertig hatte; diese hat allen beyden überaus wohlgefallen."

8) Das Concert spirituel wurde im Jahr 1725 gegründet, indem Philidor, der ältere Bruder des oben erwähnten Componisten, das Privilegium erhielt gegen eine bestimmte Pachtsumme an den hohen Festtagen, an welchen keine große Oper gegeben werden durfte, in einem Saale der Tuilerien Concerte, etwa vier und zwanzig im Laufe des Jahres, zu geben. Instrumentalmusik und geistliche Compositionen für Chor und Sologesang wurden hier zur Aufführung gebracht (vgl. Histoire du théâtre de l'opéra en France I p. 164 ff.). Burney giebt ausführlichen Bericht über ein Concert spirituel, welches er im Jahr 1770 besuchte (Reise I S. 11 ff.). Es begann mit einer Motette von de la Lande Dominus regnavit, dann blies Besozzi ein Oboenconcert; „nach diesem vollkommnen Stück schrie Mlle. Delcambre ein Exaudi Deus mit aller Kraft der Lunge, deren sie habhaft werden konnte, und erhielt soviel Lob, als wenn Besozzi nichts gethan hätte." Darauf spielte Traversa ein Concert für die Geige, und Mad. Philidor sang „eine Motette von ihres Mannes Composition, der tief aus Welschlands Quellen trinkt; allein ungeachtet dies mehr als alle vorige Singstücke gutem Gesange und guter Musik ähnlich war, so erhielt es doch nicht den feurigen Beifall, der keinen Zweifel übrig läßt daß es ans Herz gedrungen sei." Den Beschluß machte eine große Motette Beatus vir mit Solo und Chören. „Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt herausschrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe riefe. Allein so betäubt ich auch war, so sahe ich doch deutlich, — daß dies grade das war, was ihr Herz empfand und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem zum anderen wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Concert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geschrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe."

9) Jos. Le Gros, geb. 1739, zeichnete sich durch eine schöne hohe

selben auch sogleich einen Auftrag, worüber er dem Vater berichtet (5. April 1778). „Herr Kapellmeister Holzbauer hat ein Miserere her geschickt; weil aber zu Mannheim die Chöre schwach und schlecht besetzt sind, hier aber stark und gut, so hätten seine Chöre keinen Effect gemacht: daher hat Mr. Le Gros (Directeur vom Concert spirituel) mich ersucht, andere Chöre zu machen[10]. — Ich kann sagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieser Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Haus schreiben kann, und noch dazu pressirt wird, so ist es verflucht. Nun bin ich, Gott Lob und Dank, damit fertig, und hoffe, es wird seinen Effect machen. Mr.

Tenorstimme (haute-contre) aus und trat 1764 als Sänger in der großen Oper auf, die er 1783 wegen seiner außerordentlichen Corpulenz verließ. Die Direction des Concert-spirituel übernahm er 1777 und verwaltete sie bis 1791, wo dasselbe aufgehoben wurde. Er starb 1793 in La Rochelle.

10) Die nähere Angabe, welche er seinem Vater darüber macht, ist diese. „Der Anfangs-Chor bleibt von Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam ego etc. ist der erste von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: Ecce enim in iniquitatibus; dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti, bis zum: Ossa humiliata. Dann ein Andante für Soprano, Tenore und Basso soli: Cor mundum crea; und Redde mihi laetitiam aber Allegro bis ad te convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für einen Bassisten gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baßarie von Holzbauer darauf folgt: Domine labia mea. Weil nun Sacrificium Deo spiritus eine Aria Andante für Raaff (Tenore) mit Oboe und Fagott Solo ist, so habe ich ein kleines Recitativ: Quoniam si voluisses, auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht; denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis muri Jerusalem Andante moderato, Chor. Dann Tunc acceptabis bis Super altare tuum vitulos, Allegro, Tenor Solo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis.“ Von dieser Musik ist, soviel ich weiß, nie etwas bekannt geworden; Mozart scheint sie gar nicht selbst behalten und daher auch nicht mit nach Salzburg gebracht zu haben.

Gossec[11], den Sie kennen müssen, hat, nachdem er meinen ersten Chor gesehen hat, zum Mr. Le Gros (ich war nicht dabey) gesagt, daß er charmant sey und gewiß einen guten Effect machen wird, daß die Wörter so gut arrangirt seyen und überhaupt vortrefflich gesetzt sey. Er ist mein sehr guter Freund und ein sehr trockener Mann."

Dem Vater machte diese Hetzerei — denn es waren Wolfgang nur einige Tage dazu gegeben — bei der ersten Arbeit, mit welcher dieser vor das Pariser Publicum treten sollte, große Unruhe; sie war überflüssig, denn im nächsten Brief berichtet ihm der Sohn (1. März 1778): „Das muß ich Ihnen geschwind im Vorbeygehen sagen, daß meine Chöre-Arbeit, so zu sagen, umsonst war; denn das Miserere von Holzbauer ist ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anstatt vier, nur zwey Chöre von mir gemacht, und folglich das Beste ausgelassen. Das hat aber nicht viel zu sagen gehabt, denn Viele haben nicht gewußt, daß Etwas

11) Franc. Jos. Gossec, geb. 1733, kam als tüchtiger Violinspieler 1751 nach Paris, leitete anfangs das Orchester des Hrn. La Popeliniere, dann des Prinzen von Conti. Er bildete in Paris die Instrumentalmusik aus, trat 1754 — zu gleicher Zeit mit Haydn — mit den ersten Symphonien, 1759 mit Quatuors auf und erwarb sich auch durch geistliche Compositionen, namentlich ein Requiem, einen geachteten Namen. Hauptsächlich um für Instrumentalmusik den Sinn zu bilden gründete er 1770 das Concert des amateurs, leitete auch einige Jahre das Concert spirituel. Als er 1766 die komische Oper Les Pêcheurs aufführte, fand diese außerordentlichen Beifall; auch Grimm begrüßte ihn mit Anerkennung als ein vielversprechendes Talent der italiänisch-französischen Schule (corr. litt. V p. 115); später als Gossec sich auch in der großen Oper versuchte, minderte sich die Gunst Grimms (VIII p. 298), um so mehr als Gossec sich als einen eifrigen Vertreter Glucks bekannte (XI p. 63). Im Jahr 1784 übernahm Gossec die Direction der nach seinem Plan gegründeten Ecole royale de chant, und blieb Inspector des 1791 an deren Stelle getretenen Conservatoire. Er starb 1829 in Passy.

von mir dabey ist, und Viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bey der Prob ein großer Beyfall, und ich selbst (denn auf das Pariser Lob rechne ich nicht) bin sehr mit meinen Chören zufrieden."

Eine andere Arbeit wurde ebenfalls durch die Anwesenheit der Mannheimer Virtuosen veranlaßt, zu denen sich noch der berühmte Hornist Punto[12] gesellte, der auch nach Mozarts Urtheil „magnifique blies". Mozart machte sich sogleich daran eine Sinfonie concertante für Flöte (Wendling), Oboe (Ramm), Waldhorn (Punto) und Fagott (Ritter) zu schreiben, die in einem der nächsten Concerte aufgeführt werden sollte. Indessen mußte er bald seinem Vater melden (1. Mai 1778): „Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, ist wieder was Anderes dazwischen, denn ich habe auch hier meine Feinde; wo habe ich sie aber nicht gehabt? — Das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müssen in größter Eile, habe mich sehr beflissen, und die vier Concertanten waren und sind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat sie vier Täg zum Abschreiben, ich finde sie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich sie nicht, — suche aber recht unter den Musikalien, und finde sie versteckt. Thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: à propos, haben Sie die Sinfonie concertante schon zum Schreiben geben? — Nein, ich habs vergessen. — Weil ich ihm natürlicher Weise nicht befehlen kann, daß er sie abschrei-

12) Joh. Stich, geb. 1748 in Böhmen, war Mitglied der Capelle des Grafen Thun, der ihm die sorgfältigste Ausbildung auf dem Horn zu Theil werden ließ. Heimlich entfernte er sich aus dessen Diensten und machte lange Kunstreisen (auf denen er den Namen Punto annahm) bis er 1782 in den Dienst des Grafen Artois trat. Im Jahr 1799 verließ er wieder Paris, reiste in Deutschland, und starb 1803 in Prag.

ben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. Ging die zwey Täg, wo sie hätte executirt werden sollen, ins Concert, da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concertante nicht gemacht wird? — Das weiß ich nicht, das ist das Erste, was ich höre, ich weiß von Nichts. — Der Ramm ist fuchswild geworden, und hat in dem Musiquezimmer französisch über den Le Gros geschmält, daß dieß von ihm nicht schön seye u. s. w. Was mich bey der ganzen Sache am meisten verdrießt, ist, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon gesagt hat, nur ich habe davon nichts wissen dürfen. Wenn er doch eine Excuse gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar nichts[13]. Ich glaube aber, da ist der Cambini[14], ein welscher Maestro hier, Ursache; dann dem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft beym Le Gros ausgelöscht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Mannheim gehört habe, die

13) Auch diese Sinfonie concertante ist meines Wissens spurlos verschwunden; Mozart hatte sie später noch an Le Gros verkauft und keine Abschrift behalten; er meinte zwar, er habe sie noch frisch im Kopf und könne sie, sobald er nach Hause komme, wieder aufsetzen (3. Oct. 1778); aber wahrscheinlich hatte er dort soviel Neues zu componiren daß er nicht dazu kam, alte Sachen wieder aufzuschreiben; um so weniger, da in Salzburg die Virtuosen fehlten um diese Symphonie auszuführen.

14) Giov. Giuf. Cambini, geb. 1746 in Livorno, zeichnete sich als Violinspieler aus, machte seine Studien unter Pad. Martini in Bologna, und ging dann nach Neapel. Auf der Rückreise nach Livorno wurde er mit seiner Geliebten von Piraten gefangen genommen (Grimm corr. litt. IX p. 159). Nachdem er freigekauft war, kam er 1770 nach Paris, wurde durch den neapolitanischen Gesandten dem Prinzen von Conti empfohlen und durch diesen mit Gossec bekannt. Er schrieb eine außerordentliche Menge von Instrumentalmusik, Symphonien, Quartetts u. s. w., leicht und gefällig; mit Opern und Ballets drang er nicht durch.

recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann und spielte ihm den Anfang; da waren aber der Ritter, Ramm und Punto, und ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiß, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so, und Cambini war ganz außer sich und konnte sich nicht enthalten zu sagen: Questa è una gran testa! Nun, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben"[15].

„Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Musique verständen und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musique anbelangt). Wie kann es aber anders seyn? Sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders — es giebt ja kein Ort in der Welt, wie Paris[16]. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musique so rede. Wenden Sie sich, an wen Sie wollen

15) Hierauf antwortet der Vater (29. April 1778): „Daß Du aller Orten Deine Feinde haben wirst, ist eine unvermeidliche Sache, das haben alle Leute von großem Talente. Alle, die dermalen in Paris in Credit stehen und im Neste sitzen, wollen sich nicht aus dem Neste treiben lassen; sie müssen sich fürchten, ihr Ansehen werde herabgesetzt, an welchem ihr Interesse hängt. Nicht nur Cambini, sondern Stamitz, Piccini und Andere müssen eifersüchtig werden. Ist denn Piccini noch in Paris? Und wird Gretry nicht eifern? — Uebrigens mußt Du Dich durch Deine Neider nicht niederschlagen und aus der Fassung bringen lassen; das geht aller Orten so. Denke nur auf Italien, auf Deine erste Opera, auf die dritte Opera, auf d'Ettore, auf die Intrigue der de Amicis zurück u. s. w.; man muß sich durchschlagen."

16) „Ich ging zu Hause", schreibt er dem Vater (3. Juli 1778) „wie ich allezeit am liebsten zu Hause bin, und auch allezeit am liebsten zu Haus seyn werde, oder bey einem guten, wahren redlichen Teutschen, der, wenn er ledig ist, für sich als ein guter Christ gut lebt, wenn er verheyrathet ist, seine Frau liebt und seine Kinder gut erzieht."

— nur an keinen gebornen Franzosen — so wird man Ihnen (wenns Jemand ist, an den man sich wenden kann) das Nämliche sagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten; und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umständen zu helfen, und daß wir bald zusammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können."

Durch Grimms Vermittelung wurde er dem Herzog de Guines[17] empfohlen, der wie Mozart selbst sagt, unver-

17) Frau von Genlis macht vom Grafen, später Herzog de Guines folgende Beschreibung, die freilich in frühere Jahre gehört (mém. I p. 288 f.): Il passait pour être l'un des hommes de la cour les plus brillans et les plus aimables; sa figure et sa taille n'avaient de remarquable qu'une extrême recherche de coiffure et d'habillement. Toute sa réputation d'esprit tenait à une sorte d'espionnage de toutes les petites choses et de mauvais ton, qu'il contait en peu de mots d'une manière plaisante, qu'il dénonçait à la marechale de Luxembourg, et dont il se moquait fort agréablement avec elle et Madame de Boufflers. Mais ce genre de moquerie n'attaquait jamais la réputation, il ne tombait jamais que sur des niaiseries. Le duc de Guines avait des talens agréables; il était bon musicien et jouait fort bien de la flûte. Er war Gesandter in Berlin (ebend. I p. 367 ff.) und seit 1770 in London (L. de Lomenie Beaumarchais II p. 89 f.). Als solcher hatte er 1775 mit seinem Secretair Tort, der ihn beschuldigte seine diplomatische Stellung zum Börsenspiel mißbraucht zu haben, einen famösen Proceß, mit dem die Marquise du Deffand sich viel beschäftigt (lettr. III p. 172 ff.). Obgleich er endlich den Sieg behauptete, wurde er doch 1776 zurückberufen, erhielt aber bald darauf den Herzogstitel (ebend. III p. 297). Die Königin begünstigte ihn und liebte

gleichlich die Flöte, die Tochter aber magnifique die Harfe spielte[18]. Dies verschaffte ihm zunächst den Auftrag ein Concert für Flöte und Harfe zu componiren. Nun waren es zwar gerade diese beiden Instrumente, welche Mozart durchaus nicht leiden konnte[19]; allein das hinderte ihn nicht seine Aufgabe zur Zufriedenheit zu lösen[20]. Außerdem gab er der

---

seine Gesellschaft (ebend. IV p. 107). Deshalb schreibt auch Leop. Mozart (28. März 1778): „Mein lieber Sohn! Ich bitte Dich, suche die Freundschaft des Duc de Guines zu erhalten und sich bey ihm in Credit zu setzen; ich habe ihn oft in Zeitungen gelesen, er gilt Alles am Königl. Hofe; da jetzt die Königin schwanger ist, so werden dann bey der Geburt große Festivitäten seyn, da könntest Du Etwas zu thun bekommen, so Dein Glück machen könnte, da in solchen Fällen Alles geschehen wird, was die Königin nur verlangt." (Die Königin wurde am 11. Dec. 1778 von der Dauphine entbunden.)

18) Die Tochter des Herzogs de Guines heirathete noch im Sommer 1778, vom Könige ausgestattet, Herrn de Chartus (später Herzog de Castries) und starb bei der Entbindung (du Deffand lettr. IV p. 52).

19) Jos. Frank erzählt in seinen Denkwürdigkeiten (Prutz deutsch. Mus. II S. 28): „Als wir einst von Instrumenten sprachen, sagte Mozart, daß er die Flöte und die Harfe verabscheue."

20) Das Concert, welches er auch in einem Briefe (20. Juli 1778) erwähnt, ist vorhanden (André Verz. 259); es ist mit kleinem Orchester, den Saiteninstrumenten, Oboen und Hörnern begleitet, in C dur und besteht aus den üblichen drei Sätzen. Die Natur der Instrumente brachte es mit sich, daß hier nichts Großes und tief Bedeutendes geschaffen werden konnte, sondern der Charakter des Heitern und Anmuthigen vorwalten mußte. In dieser Weise ist das Concert vortrefflich, ganz und gar Mozartisch. Jeder Satz hat eine Fülle schöner Melodien, die durch die harmonische Behandlung, den wechselnden Charakter der Begleitung und der Variation durch die Soloinstrumente gehoben werden, und ist meisterhaft gegliedert und abgerundet. Die thematische Behandlung ist mehr andeutungsweise und leicht skizzirt, um das Interesse rege zu erhalten, als eigentlich durchgeführt, aber im Mittelsatz des ersten Theil verräth sich in der harmonischen Führung die sichere Meisterhand; zum Schluß desselben läßt er schon, wie späterhin regelmäßig, eine frische Melodie eintreten, welche

Tochter täglich zwei Stunden in der Composition Unterricht, wofür eine glänzende Bezahlung in Aussicht stand[21]. „Sie hat" schreibt er (14. Mai 1778) „sehr viel Talent und Genie, besonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem sie alle ihre Stücke, deren sie wirklich 200 kann, auswendig spielt. Sie zweifelt aber stark, ob sie auch Genie zur Composition hat — besonders wegen Gedanken — Idéen; ihr Vater aber

die Aufmerksamkeit von Neuem wieder rege macht. Ganz besonders anmuthig und zart ist das nur vom Quartett begleitete Andantino. Die Soloinstrumente sind brillant ohne — soweit ich das beurtheilen kann — besonders schwer zu sein. Die Flöte tritt vielleicht noch etwas mehr hervor; sie geht selten bis in die höchste Höhe, dagegen ist mitunter von den tiefen Tönen ein eigenthümlicher, schöner Gebrauch gemacht. Das Orchester ist sehr discret verwendet um den zarten Soloinstrumenten eine Grundlage zu geben und ihre Wirkung nicht zu stören; diese leichte Fassung à jour ist aber im Detail mit der größten Gewandtheit und Sicherheit gearbeitet, sowohl was die Figuren und Wendungen der Begleitung als die Klangwirkung betrifft. Auch hier finden wir das Pizzicato häufiger angewendet, als Mozarts spätere Weise war (vgl. I S. 574. 584). — Ein Concert für Instrumente von weichem, etwas schwächlichem Charakter, welche durch ihre Technik dem Componisten mancherlei Beschränkungen z. B. in den zu berührenden Tonarten auferlegten, mußte, zumal da es für vornehme Dilettanten bestimmt war, um die richtige Wirkung zu thun, im Umfang und in der ganzen Anlage und Ausführung mit geschickter Berechnung das rechte Maaß beobachten. Hier zeigt sich wiederum die echte Künstlernatur Mozarts, der in seiner Composition gewissermaßen die Summe dieser Bedingungen zog, und ein Musikstück schrieb, welches in sich harmonisch zusammenstimmt, so daß es, indem es jenen äußeren Anforderungen entspricht, auch die Erfordernisse eines wahren Kunstwerks erfüllt. Es ist Schade, daß dies Concert nicht zu rechter Zeit bekannt geworden ist; es würde seinen Platz neben den übrigen würdig ausgefüllt haben.

21) Später wollte ihn der Herzog de Guines mit — 3 Louisdor abfinden, die er aber zurückwies; die Franzosen, schreibt er seinem Vater dazu (31. Juli 1778), dächten noch immer, daß er noch sieben Jahr alt se und behandelten ihn wie einen Anfänger, — nur die Musiker nicht.

(der, unter uns gesagt, ein Bischen zu sehr in sie verliebt ist) sagt, sie habe ganz gewiß Idéen, es seye nur Blödigkeit — sie habe nur zu wenig Vertrauen auf sich selbst. Nun müssen wir sehen. Wenn sie keine Idéen oder Gedanken bekömmt (denn jetzt hat sie wirklich gar — keine), so ist es umsonst, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater ist, keine große Componistin aus ihr zu machen. Sie soll, sagte er, keine Opern, keine Arien, keine Concerte, keine Symphonieen, sondern nur große Sonaten für ihr Instrument und für meins schreiben. Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Composition und das Setzen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden, — sie hat mir zu dem ersten Menuett, den ich ihr aufgesetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. Nun fängt sie schon an, dreystimmig zu schreiben. Es geht, aber sie ennuyirt sich; doch ich kann ihr nicht helfen, denn ich kann ohnmöglich weiter schreiten, es ist zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird Alles mit Kunst thun müssen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt Nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch in Sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umsonst. — Nun, dachte ich, sie weiß halt nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fing also nur den ersten Tact an zu variiren, und sagte ihr, sie solle so fortfahren und bey der Idée bleiben — das ging endlich so ziemlich. Wie das fertig war, so sprach ich ihr zu, sie möchte doch selbst Etwas anfangen, — nur die erste Stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze Viertlstund — und es kam nichts. Da schrieb ich also vier Täcte von einem Menuett und sagte zu ihr: Sehen Sie, was ich für ein Esel bin;

jetzt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmal den ersten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Da glaubte sie, das wäre unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam Etwas am Tag. Ich war doch froh, daß einmal Etwas kam. Dann mußte sie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erste Stimme. Ueber Haus aber habe ich ihr nichts anders anbefohlen, als meine vier Tacte zu verändern und von ihr Etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden, wenn es schon die nämliche Harmonie ist, wenn nur die Melodie anders ist. Nun werde ich morgen sehen, was es ist"[22].

Er hatte außerdem noch einige Schüler, und hätte deren mehr haben können, wenn nicht in Paris Alles so weit entlegen und seine Zeit dadurch gar so sehr beschränkt worden wäre. Wir kennen schon die Abneigung, welche er hatte Unterricht zu geben, und so schrieb er denn auch von Paris (31. Juli 1778): „Lection zu geben ist hier kein Spaß —

22) Der Vater war mit Recht erstaunt über die Ansprüche, welche Wolfgang an das Talent seiner Schülerin machte, und über den Ernst, mit dem er diese Aufgabe betrachtete. „Du schreibst" antwortet er ihm (28. Mai 1778) „heute habe ich der Madselle des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willst, daß sie schon selbst Gedanken aufschreiben soll, — meinst Du, alle Leute haben Dein Genie? — Es wird schon kommen! Sie hat ein gutes Gedächtniß. Eh bien! Laß sie stehlen — oder höflich, appliciren; von Anfang thut es nichts, bis daß Courage kommt. Mit Variationen hast Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — Wenn Mr. le Duc nur etwas Kleines von seiner Mlle Tochter sieht, wird er außer sich sein; das ist wirklich eine vortreffliche Bekanntschaft!" Aber Wolfgang verstand es nicht solche Bekanntschaften zu cultiviren, so wenig als talentlose junge Damen componiren zu lassen; er fand auch später daß seine Scolarin von Herzen dumm und von Herzen faul sei (9. Juli 1778).

Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit ist — nein! sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist. Sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern speculire, studire, überlege. Nun bin ich hier durch diese Lebensart dessen verhindert; ich werde freylich einige Stunden frey haben, allein die wenigen Stunden werden mir mehr zum Ausrasten als zum Arbeiten nothwendig sein."

Auch Besuche bei vornehmen Leuten zu machen und ihre Gunst zu suchen war ihm höchlich zuwider, er empfand nur die Unannehmlichkeiten davon. „Sie schreiben mir" sagt er (1. Mai 1778) „daß ich brav Visiten machen werde, um Bekanntschaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das ist aber nicht möglich. Zu Fuß ist es überall zu weit und zu kothig, denn in Paris ist ein unbeschreiblicher Dreck; in Wagen zu fahren — hat man die Ehre, gleich des Tages vier bis fünf Livres zu verfahren, und umsonst, denn die Leute machen nur Complimente und dann ist es aus; bestellen mich auf den und den Tag, da spiele ich, dann heißts: O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant — und hiermit à Dieu. Ich hab hier so anfangs Geld genug verfahren — und oft umsonst, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier ist, der glaubt nicht, wie fatal daß es ist. Ueberhaupt hat sich Paris viel verändert; die Franzosen haben lange nicht mehr so viel Politesse, als vor funfzehn Jahren, sie gränzen itzt stark an die Grobheit, und hoffärtig sind sie abscheulich."

Das Beispiel, welches er seinem Vater erzählt, rechtfertigt allerdings diesen Stoßseufzer vollkommen, und ist ebenso bezeichnend für die Impertinenz der vornehmen Gesellschaft gegen einen Künstler, den sie meint als ihren Clienten betrachten zu dürfen, wie für die völlige Wehrlosigkeit Mozarts

einem solchen Benehmen gegenüber, welche an einem Ort wie Paris jede Aussicht auf Erfolg abschneiden mußte.

»Mr. Grimm". schreibt er „gab mir einen Brief an Mad. la Duchesse de Chabot[23], und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieses Briefes war hauptsächlich, mich bey der Duchesse de Bourbon[24] (die damals[25] im Kloster war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und sich meiner erinnern zu machen. Da gingen acht Täg vorbey, ohne mindeste Nachricht. Sie hatte mich dort schon auf über acht Täg bestellt, und also hielt ich mein Wort und kam. Da mußte ich eine halbe Stund in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin versehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet sey, ich möchte es versuchen. Ich sagte, ich wollte von Herzen gern Etwas spielen, aber jetzt sey es ohnmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde für Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch aufs wenigste in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer ist, führen lassen. O oui, Monsieur, vous avez raison — das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die

23) Die Herzogin de Chabot, Tochter des Grafen Stafford, erwähnt die Marquise du Deffand (lettr. I p. 148), als eine Bekannte von Grimm und Mad. Epinay auch Abbate Galiani (corr. inéd. II p. 305).

24) Sie war die Tochter des Herzogs von Orleans, Schwester des damaligen Herzogs von Chartres, nachherigen Egalité. Kurze Zeit vorher hatte das Duell zwischen dem Herzog von Bourbon und dem Grafen von Artois, welches durch sie veranlaßt war, großes Aufsehen gemacht (Du Deffand lettr. IV p. 28 ff. Grimm corr. litt. X p. 1 ff.).

25) Damals d. i. bei dem ersten Aufenthalt in Paris. Die Herzogin war im Alter von funfzehn Jahren ins Kloster gegangen und blieb dort einige Jahre (Genlis mém. III p. 84).

alle in einem Zirkel um einen großen Tisch herum saßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenster und Thür waren offen; ich war nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leib und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war also altum silentium, und ich wußte nicht, was ich so lange vor Kälte, Kopfwehe und Langeweile anfangen sollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, so ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich auf dem miserabeln elenden Pianoforte. Was aber das Aergste war, daß die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, sondern immer fort machten und ich also für die Sesseln und Tisch und Mäuern spielen mußte. Bey diesen so übel bewandten Umständen verging mir die Geduld — ich fing also die Fischer'schen Variationen an, spielte die Hälfte und stand auf. Da waren eine Menge Eloges. Ich aber sagte, was zu sagen ist, nämlich daß ich mir mit diesem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb seye, einen andern Tag zu wählen, wo ein besseres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr[26] kam. Der

---

26) Frau von Genlis entwirft von ihm folgende Schilderung (mém. I p. 289): Un autre homme de ce temps, qui avait aussi des grands succès auprès des femmes, était le comte de Chabot: il n'était ni beau, ni de la première jeunesse; il ne parlait jamais tout haut, il bégayait, ce qu'on trouvait en lui une grâce, il avait une galanterie mystérieuse, qui ne s'exprimait que par des petits mots assez fins, toujours dits à demi-voix; elle était un peu banale, car elle s'adressait à presque toutes les jeunes personnes, mais elle ne paraissait pas l'être, parce qu'elle était toujours confiée tout bas à l'oreille, et avec un air de sentiment et de vérité, qui avait quelque chose de séduisant (vgl. ebend. II p. 185).

aber setzte sich zu mir und hörte mit aller Aufmerksamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und spielte ohngeachtet dem elenden Clavier so — wie ich spiele, wenn ich guter Laune bin. Geben Sie mir das beste Clavier von Europa, und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren. Ich hab dem Mr. Grimm nach der Hand Alles erzählt."

Eine Aussicht auf die Organistenstelle zu Versailles, welche ihm durch Rudolf[27] eröffnet worden war, erwies sich bei näherer Erwägung als nicht annehmbar; vielleicht war auch die Sache nicht so leicht gemacht, als sie anfangs erschienen war[28].

---

27) Joh. Jos. Rudolf (Rodolphe), geb. in Straßburg 1730, bildete sich zum Virtuosen auf dem Horn und auf der Violine. Im Jahr 1754 trat er in die Kapelle zu Parma ein, wo Traetta, 1760 ging er nach Stuttgart, wo Jomelli ihm Unterweisung gab, 1763 kam er nach Paris und wurde Mitglied der königl. Kapelle. Mehrere Opern und Ballets hatten geringen Erfolg, desto größeren seine mittelmäßigen Anleitungen zum Gesang und Generalbaß. Er starb 1812 in Paris. Gretry bezeichnet ihn als homme d'esprit (mém. I p. 296); Mozart sagt: „er versteht die Composition aus dem Grund und schreibt schön."

28) „Rudolph (der Waldhornist)" schreibt Wolfgang (14. Mai 1778) „ist hier in königlichen Diensten, und mein sehr guter Freund. Dieser hat mir die Organisten-Stelle zu Versailles angetragen, wenn ich sie annehmen will. Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber sechs Monate zu Versailles leben, die übrigen sechs zu Paris, oder wo ich will; ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde. Ich muß guter Freunde Rath darüber hören; denn 2000 Livres ist doch kein so großes Geld. In deutscher Münze freylich, aber hier nicht; es macht zwar das Jahr 83 Louis-d'or und 8 Livres, das ist unsriges Geld 915 fl. 45 Xr. (das wäre freylich viel), aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das ist nicht viel. Es ist erschrecklich, wie geschwind ein Thaler weg ist! Ich kann mich gar nicht

Mozarts einziger Wunsch war eigentlich Gelegenheit zu bekommen sich als Componisten geltend zu machen, vor allen Dingen durch eine Oper. Auch hierzu eröffneten sich sehr bald nach seiner Ankunft in Paris die besten Aussichten. Es war

verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es ist sehr wenig; 4 Thaler oder ein Louisd'or, welches das Nämliche, sind gleich weg." Der Vater, der wie wir wissen eine gesicherte Stellung namentlich seinem Sohn für so wünschenswerth hielt, daß man sich einige Unzuträglichkeiten schon gefallen lassen könne, rieth ihm diesen Antrag wohl zu überlegen. „Rudolph hat Dir die Organisten=Stelle in Versailles angetragen?" antwortet er (28. Mai 1778) „steht es bey ihm? — — er will Dir dazu verhelfen! Das mußt Du nicht sogleich wegwerfen. Du mußt überlegen, daß die 83 Louisd'or in sechs Monat verdient sind, — daß Dir ein halbes Jahr zu andern Verdiensten übrig bleibt, — daß es vermuthlich ein ewiger Dienst ist, Du magst krank oder gesund seyn, — daß Du ihn allezeit wieder verlassen kannst, — daß Du am Hofe bist, folglich täglich in den Augen des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — daß Du bey Abgang eine der zween Kapellmeister=Stellen erhalten kannst, — daß Du seiner Zeit, wenn Succession da seyn sollte, Claviermeister der königl. jungen Herrschaften seyn würdest, das sehr einträglich wäre, — daß Dich Niemand hinderte, für's Theater und Concert spirituel ꝛc. Etwas zu schreiben, Musik graviren zu lassen und den gemachten großen Bekanntschaften zu dediciren, da in Versailles Viele der Minister sich aufhalten, wenigstens im Sommer; — daß Versailles selbst eine kleine Stadt ist, oder wenigstens viele ansehnliche Bewohner hat, wo allenfalls sich ein oder der andere Scolar oder Scolarin finden würde; — und endlich ist das der sicherste Weg, sich der Protection der Königin zu versichern und sich beliebt zu machen. Lese dieses dem Herrn Baron Grimm vor, und höre seine Meinung." Diesmal aber behielt Wolfgangs Ansicht Recht. „Wegen Versailles" antwortet er (3. Juli 1778) „war es nie mein Gedanke; ich habe auch den Rath des Baron Grimm und anderer guten Freunde darüber gehört, sie dachten Alle wie ich. Es ist wenig Geld, man muß sechs Monate in einem Orte verschmachten, wo nichts sonst zu verdienen ist, und sein Talent vergraben. Denn wer in königlichen Diensten ist, der ist zu Paris vergessen, und dann Organist! — Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt."

ihm gelungen die Bekanntschaft Noverres zu machen, der, nachdem er das Ballet in Wien 1775 aufgegeben hatte, durch den Einfluß der Königin 1776 als Balletmeister an der großen Oper angestellt worden war[29]. Dieser hatte an Mozart so großes Wohlgefallen daß er ihn nicht allein einlud so oft als er wollte bei ihm zu speisen, sondern ihn aufforderte eine Oper zu schreiben. Er selbst gab als einen passenden Stoff Alexander und Roxane an und veranlaßte einen Dichter sich an die Bearbeitung desselben zu machen; dieser war mit dem ersten Act auch schon anfangs April fertig. Einen Monat später hoffte Mozart die ganze Poesie nächstens zu bekommen. Sie mußte dann freilich erst dem Director der großen Oper de Vismes[30] zur Billigung vorgelegt werden; allein an dieser schien nicht zu zweifeln, da Noverre die Oper angegeben hatte, der einen entscheidenden Einfluß auf den Director besaß. Trotz aller Schwierigkeiten, die er hier zu überwinden hatte, wünschte er nichts mehr als nur Hand anlegen zu können. „Ich versichere" schreibt er dem Vater (31. Juli 1778) „daß, wenn ich eine Opera zu schreiben bekomme, mir gar nicht bang ist. Die Sprache hat der Teufel gemacht, das ist wahr, und ich sehe all die Schwierigkeiten, die alle Compositeurs gefunden haben, gänzlich ein; aber ohngeachtet dessen fühle ich mich im Stande diese Schwierigkeiten so gut als alle andern zu übersteigen — au contraire, wenn ich mir öfters vor-

29) Grimm corr. litt. IX p. 174 ff.

30) De Vismes erhielt im Frühjahr 1778 durch die Gunst der Königin die Direction der großen Oper, und suchte mit Eifer verjährte Mißbräuche abzustellen und durch Abwechslung alle Parteien zufrieden zu stellen; er engagirte auch italiänische Sänger und ließ außer französischen Opern jeder Richtung auch italiänische aufführen; dafür hatte er denn mit großer Unzufriedenheit seiner Operisten und Tänzer zu kämpfen (Grimm corr. litt. X p. 37 f. 112 ff. 162 ff.).

stelle, daß es richtig ist mit meiner Opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und zittere auf Hände und Füße für Begierde den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren"[31].

So wie der Vater von der Aussicht auf eine Oper hört, schreibt er (12. April 1778): „Ich bitte Dich, höre nur, bevor Du für's Theater schreibst, ihre Opern und was ihnen sonderlich gefällt. Nun wirst Du ein ganzer Franzose werden und hoffentlich bedacht seyn, den wahren Accent der Sprache Dir anzugewöhnen"[32]. Und in derselben Weise fährt er fort in ihn zu dringen (29. April 1778): „Da Du mir schreibst, Du solltest eine Opera schreiben, so folge meinem Rathe, und gedenke, daß an dem ersten Stücke Dein ganzer Credit hängt. Höre, bevor Du schreibst, und überlege den Geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. Ich kenne Dich, Du kannst Alles nachahmen. Schreib nicht in Eyle, — kein Vernünftiger thut das. Ueberlege die Worte

31) Ganz ähnlich schrieb er schon vorher (9. Juli 1778): „Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, so werde ich genug Verdruß bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! Das ist was Elendes — die teutsche ist noch göttlich dagegen, — und dann erst die Sänger und Sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen, heulen, und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel."

32) „Mit der Opera" heißt es kurz vorher „wirst Du Dich wohl nach dem Geschmacke der Franzosen richten. Wenn man nur Beyfall findet und gut bezahlt wird, das Uebrige hole der Plunder! Wenn Du mit der Opera gefällst, so wird bald Etwas in Zeitungen seyn; das möchte mit der Zeit wünschen, dem Erzbischof zum Trotze!" Man sieht daß er alle Mittel versuchte um Wolfgangs gefürchteten Idealismus zu besiegen und daß er nicht wußte, wie schwierig es in jener Zeit war dem Geschmack der Franzosen gemäß zu componiren, wo Alles miteinander im Kampf war.

vorher mit Bar. v. Grimm und mit Noverre, mach Schizzi und laß solche sie hören. Alle machen es so: Voltaire liest seinen Freunden seine Gedichte vor, hört ihr Urtheil und ändert" [33].

Indessen erfuhr er, daß Noverre zu der Zeit, als er sich so warm für Mozarts Oper interessirte, sich mit einem neuen Ballet beschäftigte, zu welchem dieser die Musik schreiben sollte (14. Mai 1778). Als er nach geraumer Zeit sich erkundigte, wie es mit dem Ballet geworden sei und was es ihm eingebracht habe, hatte Wolfgang es beinahe schon wieder vergessen. „Wegen des Ballets des Noverre" antwortet er (9. Juli 1778) „habe ich ja nichts Anderes geschrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird. Er hat just ein halbes Ballet gebraucht, und dazu machte ich die Musik, — das ist, sechs Stücke werden von Andern darin seyn, die bestehen aus lauter miserabeln französischen Arien; die Sinfonie und Contredanses, überhaupt zwölf Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieses Ballet ist schon vier Mal mit größtem Beyfalle gegeben worden [34]. — Ich will aber jetzt abso-

33) „Es ist um Ehre und Geldeinnahme zu thun", fährt er fort „und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben." So wies er ihn darauf hin, auf welchem Wege er selbst das erreichen könne und müsse, wonach er so sehr trachtete. Später kommt er wieder auf denselben Rath zurück (28. Mai 1778): „Wegen der Opera, die Du schreiben sollst, habe ich Dir letzlich schon meine Erinnerungen gemacht. Ich wiederhole Dir zu sagen, die Materie wohl zu überlegen, die Poesie mit Baron Grimm durchzulesen, und wegen Expression der Affecten mit Noverre Dich zu verstehen, dem Geschmacke der Nation im Gesange zu folgen, welches Deine Modulation und Deine Stimmensetzung alsdann erheben und von andern unterscheiden wird."

34) Im Juni 1778 wurde das Ballet Les petits riens von Noverre gegeben (zugleich mit Piccinis Finte gemelle von italiänischen Sängern italiänisch aufgeführt), welches Grimm lobend anführt, ohne etwas von

lument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dieß war nur ein Freundstück für Noverre." Um dieses Freundsstück aber war es Noverre hauptsächlich zu thun gewesen; es war ihm, wie Le Gros, bequem, sich des Talents eines jungen Künstlers zu bedienen, der immer eifrig war zu componiren, immer bereit zu dienen und sich statt baarer Bezahlung mit der Aussicht und Hoffnung auf Protection abspeisen ließ, den man gar nicht einmal nannte, da er nur aushalf, so daß man auch dem Publicum gegenüber nichts wagte. Allein demselben unbekannten jungen Mann dazu verhelfen mit eigenen Arbeiten, gar mit einer Oper vor das Publicum zu treten, wo im Fall des Mißlingens den Gönner eine ebenso schwere Verantwortung traf als den Begünstigten, während dieser Ehre und Ruhm allein zu gewinnen hatte — das war eine Aufgabe, der man sich nicht so leicht unterzog. Nichts ist bezeichnender für die Arglosigkeit mit welcher Mozart sich gebrauchen ließ und nun auch darauf rechnete daß man ihn mit gleichem Eifer, gleicher Aufrichtigkeit zu fördern beflissen sei, als die sorglose Erklärung über die nie fertig werdenden Operntexte (9. Juli 1778). „Mit der Opera ist es dermalen so. Man findet sehr schwer ein gutes Poëme; die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; denn die Poesie, welches das Einzige war, wo die Franzosen haben drauf stolz seyn können, wird jetzt alle Tage schlechter, und die Poesie ist eben das Einzige hier, was gut seyn muß, weil sie die Musique nicht verstehen. — Es sind nun zwey Opern in aria, die ich schreiben könnte, eine en deux actes, die andere en trois. Die en deux actes ist

---

der Musik zu erwähnen (corr. litt. X p. 53). Auch diese Composition Mozarts ist spurlos verschwunden.

Alexandre et Roxane — der Poet aber, der sie schreibt, ist noch in der Champagne. Die en trois actes ist Demofont[35] (von Metastasio), übersetzt und mit Chören und Tänzen vermischt, und überhaupt auf das französische Theatre arrangirt, von dieser habe ich auch noch nichts sehen können"[36]. Es war nur der natürliche Lauf der Dinge, daß Noverre nach monatelangem Warten ihm erklärte, zu einem Text wolle er ihm verhelfen, aber die Sicherheit daß die Oper auch auf-

35) Bekanntlich wurde im Jahr 1789 eine von Marmontel vorgenommene Bearbeitung dieser Oper Metastasios von Cherubini (Grimm corr. litt. XIV p. 222) und eine zweite von Deriaux mit der Musik von Vogel (Grimm corr. litt. XIV p. 458) aufgeführt.

36) Der Vater sah klarer in der Angelegenheit und erkannte sehr wohl daß Wolfgang, wenn er in Paris dazu gelangen sollte eine Oper zu schreiben, sich vorher auf alle Weise dort bekannt machen müsse. „Man muß sich" schreibt er (27. Aug. 1778) „in Ruf bringen. Wann ist Gluck — wann ist Piccini — wann sind alle die Leute hervor gekommen? — Gluck wird 60 Jahre auf dem Halse haben, und es sind erst 26 oder 27 Jahre, daß man angefangen hat, von ihm zu reden, und Du willst, daß jetzt das französische Publicum, oder auch nur die Directeurs der Spectakel von Deiner Compositions-Wissenschaft schon sollen überzeugt seyn, da sie in ihrem Leben noch Nichts gehört hatten, und Dich nur von Deiner Kindheit an als einen vortrefflichen Clavierspieler und besonderes Genie kennen. Du mußt also unterdessen Dir Mühe geben, durchzudringen, um Dich als Componist in allen Gattungen zeigen zu können, — und da muß man die Gelegenheiten dazu aufsuchen und unermüdet Freunde suchen, solche anspornen, und ihnen keine Ruhe lassen, solche, wenn sie einschlafen, wieder aufmuntern, und nicht das, was sie sagen, schon für gethan glauben; ich würde längst an Mr. de Noverre selbst geschrieben haben, wenn ich seinen Titel und Adresse wüßte." Es scheint, als wenn er sie auch nicht erfahren hat, denn diese Art sein Talent geltend zu machen war Wolfgang nun einmal versagt. Das einzige Mittel schien ihm durch Componiren und Klavierspielen zu zeigen was er vermöchte und dazu war er immer bereit; die kleinen Mittelchen um dies Hauptmittel zu erreichen verstand er nie anzuwenden, und wenn er es versuchte, verrieth er nur seine Ungeschicklichkeit.

geführt werde, wenn sie fertig sei, könne er ihm nicht verschaffen.

Einen Erfolg als Componist sollte er indeß doch in Paris haben. Er hatte begreiflicherweise Le Gros nicht wieder besucht, seitdem dieser die Sinfonie concertante so rücksichtslos bei Seite gelegt hatte, war aber alle Tage zu Raaff gekommen, der dort im Hause wohnte. Bei diesem hatte er dann auch zufällig einmal Le Gros getroffen, der ihm nun die höflichsten Entschuldigungen machte und ihn von Neuem einlud eine Symphonie für das Concert spirituel zu schreiben. Wie hätte Mozart dem widerstehen können? Am 12. Juni brachte er die eben fertig gewordene Symphonie mit zum Grafen Sickingen, wo auch Raaff war; „sie hat" schreibt er „allen Beyden überaus wohlgefallen. Ich bin auch sehr wohl damit zufrieden. Ob sie aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran; denn, wem wird sie nicht gefallen? den wenigen gescheidten Franzosen, die da sind, stehe ich gut dafür, daß sie gefällt; den Dummen, — da sehe ich kein großes Unglück, wenn sie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Esel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus! Was Teufel! ich merke keinen Unterschied — sie fangen halt auch zugleich an — wie in andern Orten. Das ist zum Lachen"[37].

37) Der imposante Eindruck, den das präcise Einsetzen eines starken Orchesters im Tutti machte, hatte dieses Stichwort veranlaßt. Raaff hatte ihm darüber noch ein pikantes Bonmot erzählt. „Er ist von einem Franzosen in München oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? —

Allein die Symphonie gefiel allgemein ganz außerordentlich; „sie wurde“ berichtet er (3. Juli 1778) „am Frohnleichnamstage mit allem Applauso aufgeführt. Es ist auch, so viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon geschehen. — Sie hat also ausnehmend gefallen. Bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe meine Lebetag nichts Schlechters gehört; Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie zwey mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. — Mir war wahrlich ganz bang, ich hätte sie gern noch einmal probirt; aber weil man allezeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich mußte also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber Abends gut Wetter und ich entschloß mich endlich, mit dem Vorsatz, daß, wenn es so schlecht, wie bey der Prob ging, ich gewiß auf das Orchestre gehen werde, und dem Hrn. La Houssaye[38], erstem Violin, die Violin aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde[39]. Ich bat

---

Oui. — Que ditez vous du premier coup d'archet? avez vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment, le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'a donné plus de plaisir.«

38) Pierre Lahoussaye, geb. in Paris 1735, ging nach Italien um sich bei Tartini auszubilden und hielt sich dort und in London auf, bis er 1775 nach Paris zurückkam. Er starb 1818.

39) „Ich wünsche Dir Glück“, antwortet der Vater (13. Juli 1778) „daß Du mit Deiner Sinfonie im Concert spirituel so glücklich durchgekommen. Ich stelle mir Deine Angst vor. — Dein Entschluß, wenn es nicht gut gegangen wäre, ins Orchester zu laufen, war wohl nur ein erhitzter Gedanke. Behüte Gott! diese und alle derley Einfälle mußt Du Dir ausschlagen; sie sind ohnüberlegt, ein solcher Schritt würde Dir

Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu seiner höchsten Ehre und Glorie ist, und ecce! die Sinfonie fing an. Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte: alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein großes Applaudissement. — Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie zuletzt noch einmal an, — da gings nun da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ichs mit den zwey Violinen allein piano nur acht Tacte an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beym Piano sch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatschen war Eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein guts Gefrornes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus."

Die Wirkung eines solchen Beifalls blieb auch nicht aus. „Der Mr. Le Gros ist erstaunlich für mich portirt"[40] schreibt er (9. Juli 1778). „Meine Sinfonie fand allen Beifall, und Le Gros ist so damit zufrieden, daß er sagt das sey seine beste Sinfonie. Das Andante hat aber nicht das Glück gehabt ihn zufrieden zu stellen; er sagt, es sey zu viel Modu-

---

das Leben kosten, und das setzt doch kein vernünftiger Mensch auf eine Sinfonie. Ein dergleichen Affront — und zwar öffentlichen Affront, würde und müßte nicht nur ein Franzose, sondern jeder Andere, der auf Ehre hält, mit dem Degen in der Faust rächen."

40) Er trug ihm auch bereits an ein französisches Oratorium für das Concert spirituel zu den nächsten Fasten zu schreiben.

lation darin, und zu lang — das kam aber daher, weil die Zuhörer vergessen hatten, einen so starken und anhaltenden Lärmen mit Händeklatschen zu machen, wie bey dem ersten und letzten Stücke; denn das Andante hat von mir, von allen Kennern und Liebhabern und den meisten Zuhörern den größten Beyfall — es ist just das Contraire, was Le Gros sagt, — es ist ganz natürlich und kurz. Um ihn aber (und wie er behauptet Mehrere) zu befriedigen, habe ich ein anderes gemacht. — Jedes in seiner Art ist recht, denn es hat jedes einen andern Charakter — das letzte gefällt mir aber noch besser" [41].

41) Jenes erste Andante ist wie es scheint nicht erhalten, von dem zweiten sind aber zwei Bearbeitungen in Mozarts Handschrift vorhanden, die eine längere nicht ganz vollendet, die zweite abgekürzte ganz fertig. Man erkennt aus der Vergleichung dieser Handschriften seine Weise zu arbeiten. Er hat — wie er regelmäßig that, er mochte vorher schon Skizzen gemacht haben oder nicht — in die Partitur das ganze Stück hindurch (das hier Andantino bezeichnet ist) die melodieführende Stimme vollständig eingetragen und außerdem meistens den Baß und einzelne Stellen in anderen Instrumenten um ein bestimmtes Motiv anzudeuten. Nachdem so die Grundlinien vollständig gezogen waren, führte er das Einzelne aus, wobei im Ganzen sehr wenig verändert wird. Hier aber, weil man das erste Andante zu lang gefunden hatte, war er zugleich darauf bedacht, wie er etwa noch abkürzen könnte. Wenn er beim Ausarbeiten an eine Stelle kam, die ihm entweder an sich gedehnt erschien oder doch entbehrt werden konnte, hörte er im Ausarbeiten auf, strich die Stelle durch und führte das folgende aus. Außer einigen kleineren Stellen sind es ein längerer durch eine imitatorische Figur bewirkter Uebergang ins Thema (nach S. 36 Tact 6 der Partitur) und bald darauf ein längerer Mittelsatz mit Flöten- und Oboensolo. Nachdem so der ganze Satz durchgearbeitet war hat er dann mit flüchtiger Hand das Ganze, wie es nun gedruckt ist, noch einmal abgeschrieben. Es ist klar daß es sich bei dieser Bearbeitung nur um Abkürzung eines im Entwurf zu lang gerathenen Satzes handelt; jenes von Mozart erwähnte erste Andante war aber ein in der Anlage und Ausführung verschiedener Satz. — Auch im ersten Satz dieser Symphonie hat

Diese Symphonie ist unter dem Namen der Pariser oder französischen wohlbekannt[42]. Sie besteht aus drei Sätzen in der gewöhnlichen Form, nur daß nirgends ganze Theile wiederholt werden, obgleich dieselben völlig abgeschlossen werden, wie bei der Wiederholung[43]. Der erste und letzte Satz sind ungemein lebhaft und angeregt, die rasche Bewegung geht fast in einem ununterbrochenen Strom fort und die einzelnen Motive treten einander nicht, wie sonst gewöhnlich, als ihrem Charakter nach unterschiedene gegenüber, alle haben ein leichtes, bewegliches Wesen mit einander gemein. Die thematische Bearbeitung ist, mit Ausnahme des durchgeführten Mittelsatzes im Finale, leicht und mehr andeutend; dafür ist eine große Fülle von Melodien ausgestreut, die auf sehr anziehende und oft originelle Weise mit einander verbunden sind; mit großer Geschicklichkeit ist durch starke Contraste von forte und piano, durch plötzliches Abbrechen und unmerkliches Verschmelzen, durch überraschende harmonische Wendungen fortwährend die Spannung erhalten. Der Gesammteindruck dieser Sätze ist ein lebhafter und glänzender, aber mehr der einer geistig angeregten als tief empfundenen Stimmung, und das mochte in Paris die rechte sein.

Mozart zum Theil erhebliche Kürzungen beim Ausarbeiten der Partitur in der oben angegebenen Weise vorgenommen. Der dritte Satz ist in der Sammlung von André (Verz. 120) nur in einer alten Abschrift vorhanden.

42) Die Partitur ist gedruckt als N. 9 in der Sammlung bei Breitkopf und Härtel.

43) Dies war eine Concession an den Pariser Geschmack. Er schreibt seinem Vater (11. Sept. 1778), seine früheren Symphonien würden dort nicht gefallen; „bei uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der That aber ist es besser kurz und gut." Mir sind leider keine französischen Symphonien aus jener Zeit bekannt um danach zu beurtheilen, wieweit Mozart etwa auch sonst dem französischen Geschmack nachgegeben habe.

Das Andante ist zart und fein, aber ebenfalls im Ausdruck mit Ausnahme einiger Stellen, wo wie verstohlen ein tiefes Gefühl hervordringt, mehr anmuthig als innig. Die Behandlung des Orchesters zeigt deutlich daß Mozart nicht umsonst die Mannheimer Kapelle gehört hatte; die verschiedenen Instrumente bilden hier ein wohlgeordnetes Ganze, in dem jedes einzelne seine individuelle Bedeutung hat. Man darf nur im letzten Satze die thematische Durchführung (Part. S. 54 ff.) ansehen, um wahrzunehmen wie gerade hier, wo das rein melodische Element durch die contrapunktische Behandlung in volle Wirkung tritt, so wesentlich auch der Effect der verschiedenen Klangfarben berechnet worden ist; und so wird man durchgängig in der Massen- und Einzelanwendung die vollkommene Beherrschung der Orchesterkräfte erkennen[44]. Nicht allein in der Benutzung der Instrumente dem Klange nach zeigt sich dies Studium, sondern namentlich auch darin, daß auf einen fein nuancirten Vortrag durch das Orchester gerechnet ist. Wenn bei manchen Stellen die Wirkung wesentlich auf dem gut ausgeführten Crescendo beruht — wie sie früher in dieser Art nicht vorkommen —, so mag dies als ein mehr äußerlicher Effect erscheinen, aber von manchen Motiven kann man mit Sicherheit sagen, daß sie gar nicht so gedacht worden wären, ohne die Vorstellung von ihrer Darstellung durch ein gut organisirtes Orchester[45].

---

44) Man kann schon denken, daß Mozart sich hier die Gelegenheit nicht entgehen ließ den herrlichen Effect einer Symphonie mit Flöten, Oboen und Clarinetten zu versuchen (vgl. S. 93). Die Clarinetten sind aber noch mit einer gewissen Schonung, wie ein fremdes Gewürz, behandelt und bleiben gleich den Trompeten und Pauken im Andante fort.

45) Es bedarf ja wohl nicht erst der Erinnerung, daß man bei der Würdigung von Instrumentalcompositionen aus früherer Zeit bis auf einen Grad von den Effecten abstrahiren muß, an welche wir durch die vorge-

Während der Zeit waren auch die in Mannheim angefangenen Klaviersonaten mit Violinbegleitung fertig geworden und Mozart war bemüht einen Verleger zu finden, der sie ihm gut bezahlte[46]; auch fand er die Muße für seine Schwester zum Namenstag ein Capriccio zu componiren (vgl. I S. 136)[47].

11.

So war Mozart, ohne sich in Paris wohl und behaglich zu fühlen und ohne erhebliche Erfolge seiner Bemühungen wahrzunehmen, in seiner Weise thätig um es dort allmählich zu einer geachteten Stellung zu bringen, als ein Ereigniß eintrat, das ihn und die Seinigen heftig erschütterte.

---

schrittenen Leistungen des Orchesters gewöhnt sind. Zwar wird die Musik, welche vor achtzig Jahren mit Kenntniß der Instrumente geschrieben wurde, auch heute noch gut klingen und die rechte Wirkung wird an der rechten Stelle nicht ausbleiben; aber was damals durch Neuheit und Glanz überraschte, kann diese Wirkung heute nicht mehr machen.

46) „Meine Sonaten werden bald gestochen werden" schreibt er (20. Juli 1778). „Bis dato hat mir noch keiner das geben wollen, was ich dafür verlangte — ich werde doch endlich nachgeben müssen und sie um 15 Louisdor hergeben: auf diese Art werde ich doch am leichtesten bekannt hier." So geschah es auch, denn der Vater schreibt an Breitkopf (10. Aug. 1781): „Die der Churfürstin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten sind vom Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm sie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freye Dedication. Die wir also hatten, sind alle vergriffen, oder eigentlich gegen Douceurs vergeben."

47) Mozart muß nachher noch eine Symphonie für Le Gros geschrieben haben. Denn in einem späteren Brief (11. Sept. 1778) spricht er von zwei Symphonien, die ihm viel Ehre gemacht hätten und von denen die letzte am 8. September aufgeführt worden sei. Damit stimmt auch seine Angabe (3. Oct. 1778) überein, er habe an Le Gros zwei Ouverturen (d. i. Symphonien) und die Sinfonie concertante verkauft. Von dieser Symphonie finde ich weiter keine Spur.

Seine Mutter hatte sich in Paris in der schlechten Wohnung, wo sie fast den ganzen Tag „allein wie im Arrest saß", weil Wolfgang durch seine Geschäfte meistens außer Hause gehalten wurde, bei der eingeschränkten Lebensweise immer übel befunden; im Mai war sie drei Wochen krank gewesen und dachte daran, wenn sie sich erholt haben würde, ein besseres Quartier zu suchen und dann selbst die Küche zu führen. Allein im Juni erkrankte sie von Neuem; sie ließ sich zur Ader und schrieb darauf noch selbst ihrem Manne (12. Juni 1778), daß sie zwar sehr müde sei und Schmerzen im Arm und in den Augen empfinde, aber sich doch besser fühle. Allein diese Besserung war scheinbar, die Krankheit nahm eine bedenkliche Wendung und nach vierzehn angstvollen Tagen, die Wolfgang am Bett seiner Mutter zugebracht hatte, sah er sie am Abend des dritten Juli sanft verscheiden. Sein nächster Gedanke war möglichste Schonung seines Vaters, der von diesem furchtbaren Schlag nichts ahnen konnte. Er schrieb ihm um ihn vorzubereiten, daß die Mutter krank sei und daß ihr Zustand Bedenken errege; zugleich theilte er dem treuen Freund Bullinger die volle Wahrheit mit und bat ihn die Trauerbotschaft seinem Vater auf eine Weise mitzutheilen, daß er nicht durch einen all zu jähen Schreck überrascht würde. Er selbst schrieb nach wenigen Tagen, wo er ihn nun vollständig unterrichtet wissen konnte, ausführlich an ihn: sprach ihm Trost zu und suchte ihn durch genauen Bericht über seine eigene Lage zu beruhigen. Diese Briefe[1] sind ein neues schönes Zeugniß für die innige und wahre Liebe, welche die Eltern und Kinder miteinander verband,

1) Sie sind, soweit sie den Tod der Mutter angehen, wörtlich mitgetheilt in Beilage XIV; von dem Brief an Bullinger ist diesem Band ein Facsimile beigegeben.

und für Wolfgangs Empfindungs- und Denkweise. Zwar mag man in den Trostgründen, welche er vorbringt und in der Form, in welcher er sie ausspricht, mehr den Einfluß einer angelernten und anerzogenen Betrachtungsweise als den unmittelbaren Ausdruck eigener Lebenserfahrung erkennen; allein gerade dem Vater gegenüber, welcher in diesem Sinn auf die Erziehung des Sohnes eingewirkt hatte, waren diese Aeußerungen berechtigt und wahr. Außerdem aber spricht sich mit dem aufrichtigen Gefühl des Schmerzes und der Theilnahme eine männliche Fassung aus die, anstatt in weichlicher Hingebung an die Trauer einen Genuß zu suchen, mit klarer Besonnenheit ins Auge faßt was nun vor Allem zu thun sei. Und dem Sohn ist die wichtigste Aufgabe die Erhaltung und Beruhigung des Vaters. In richtiger Würdigung seiner Sinnesart erkennt er daß diesem, nachdem der erste heftige Schmerz überwunden sein würde, die Sorge für die Wohlfarth des Sohnes mit doppelter Schwere auf der Seele liegen würde, und indem er ihn von sich, seinen Bemühungen und Erfolgen unterhielt genügte er dem eigenen Herzen, das ihn, da ihm die Mutter fehlte, um so lebhafter das Bedürfniß empfinden ließ sich gegen den Vater auszusprechen, und war sicher seinen Vater geistig und gemüthlich in der Weise zu beschäftigen, welche am ehesten seinen Kummer zerstreuen konnte[2]. Es ist rührend, wie er nach diesem Ver-

2) Nachdem ihm der Vater geschrieben, daß er den Tod der Mutter wisse und gefaßt sei, antwortet Wolfgang (31. Juli 1778): „So traurig mich Ihr Brief machte, so war ich doch ganz außer mir für Freude, als ich vernahm daß Sie Alles so nehmen wie es zu nehmen ist, und ich folglich wegen meinem besten Vater und liebsten Schwester außer Sorgen sein kann. Sobald ich Ihren Brief ausgelesen hatte, so war auch das erste daß ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für diese Gnade dankte. — Jetzt bin ich frisch und gesund, nur biswei-

lust mit erhöhetem Eifer dem Vater in ausführlichen Briefen den genauesten Bericht über Alles abstattet, was ihn angeht, wie dieser es nur wünschen mochte; wie der Ton einer gewissen Empfindlichkeit, der früher aus begreiflichen Ursachen mitunter sich bemerklich machte, nun ganz vor dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe verschwindet, wie endlich — denn in Kleinigkeiten der Art spricht sich oft ein feines und tiefes Gefühl am vernehmlichsten aus — selbst die Handschrift, deren Vernachlässigung der Vater getadelt hatte, sorgfältiger und besser wird[3].

Wolfgang war allein, als ihn dieser harte Verlust betraf, seine Mannheimer Freunde hatten Paris bereits verlassen; der Vater durfte mit Recht bekümmert sein, daß er weder für sich noch für seine Sachen die gehörige Sorgfalt tragen würde. Da nahm sich Grimm seiner an; er oder eigentlich, wie Mozart hervorhebt, Mad. d'Epinay[4] bot ihm eine

len habe ich so melancholische Anfälle — da komme ich aber am leichtesten davon durch Briefe, die ich schreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf."

3) Der Vater hatte ihm schon früher zu diesem Behuf ein schön geschriebenes Alphabet nachgeschickt.

4) Madame Louise Florence Petronille La Live d'Epinay (geb. 1725) mußte nach traurigen Erfahrungen aller Art — von denen die Mémoires et Correspondance de Madame d'Epinay (Par. 1818) ein entsetzliches Bild geben — sich von ihrem Gemahl trennen und lebte bei großer Kränklichkeit in beschränkten Verhältnissen. Sie wurde der anziehende Mittelpunkt eines litterarischen Kreises; eine Zeitlang die Freundin und Gönnerin Rousseaus — seine Confessions und ihre Mémoires berichten in verschiedener Weise über dieses Verhältniß und seine Lösung —, später die treue Freundin Grimms, der eine Reihe von Jahren hindurch ihre Wohnung theilte. Es ist nicht ohne Interesse mit der Charakteristik, welche Grimm nach ihrem Tode (1783) von ihr entwirft (corr. litt. XI p. 468 ff.), die Aeußerungen der Frau von Genlis (mém. III p. 99 ff.) zu vergleichen. S. auch Sainte Beuve causeries du lundi II p. 146 ff.

Zuflucht in ihrem Hause und einen Platz an ihrer Tafel an[5], und er ging darauf ein und sah sich auch genöthigt dann und wann eine Geldunterstützung von Grimm in Anspruch zu nehmen[6]. Diese Lage wurde ihm aber bald sehr drückend, die Lebensweise in dem Hause sagte ihm durchaus nicht zu[7] und es kränkte ihn außerordentlich, als er zu bemerken glaubte daß man es ihm immer „unter die Nase rupfte, wenn man ihm eine Gefälligkeit erwies." Besonders lästig war ihm aber die Art, wie Grimm ihn in Paris zu fördern suchte, die gut sein möge um Kindern zu helfen aber nicht Erwachsenen. Man kann sich denken daß Grimm, wie der Vater, von ihm verlangte Bekanntschaften zu machen, sich in vornehme Häuser als Lehrer und Klavierspieler einzuführen, sich über-

5) Der Vater machte ihn darauf aufmerksam daß weder Mad. d'Epinay noch Grimm in so guten Umständen wären um ihn ohne Unbequemlichkeit als Gast zu behalten, er müsse deshalb um Erlaubniß bitten, Pension zu zahlen. Er antwortet, ein Zimmer, das nichts Schönes habe als die Aussicht, sei ihm von Mad. d'Epinay allerdings eingeräumt, an der Tafel habe er nur selten Theil genommen, wo man denn mit ihm auch keine Umstände mache, so daß er ihnen eigentlich nur die Kosten der Wachskerzen verursache.

6) Grimm hatte ihm 15 Louisdor, wie er sagt, „bröcklweis" geliehen; und dem Vater schrieb Grimm zur Beruhigung, mit der Rückzahlung habe es keine Eile.

7) Er fand sogar daß es dort „einfältig und dumm" hergehe. — Einen größeren Contrast kann man sich kaum denken, als wenn man sich daran erinnert in welchem Grade Grimm und Mad. d'Epinay Voltaire verehrten, mit welcher scrupulösen Devotion die Bulletins über sein Befinden, die widersprechenden Nachrichten über sein Verhalten zur Geistlichkeit, endlich die Anzeige seines Todes (30. Mai 1778) von ihrem Hause aus verbreitet wurden — und damit dann den Bericht Wolfgangs an seinen Vater (3. Juli 1778) vergleicht: „Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht schon wissen werden, daß nemlich der gottlose und Erz-Spitzbub Voltaire so zu sagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepirt ist — das ist der Lohn!"

haupt in der tonangebenden Gesellschaft einen Namen zu verschaffen, und daß er es für seine Pflicht hielt jetzt, wo er ihn unter seiner Aufsicht hatte, unnachsichtig das was er für bloße Bequemlichkeit und Indolenz hielt zu bekämpfen. Auch ist in diesem Verfahren die gute Gesinnung und die Einsicht in die wirkliche Lage der Dinge nicht zu verkennen, so lästig Mozart es auch durch den Ton der Ueberlegenheit, welchen Grimm gegen ihn anschlagen mochte, empfand. Er war aber offen gegen ihn, er sagte ihm gerade heraus daß er in Paris keine guten Geschäfte machen werde, dazu sei er nicht activ genug, laufe nicht genug herum, und dasselbe schrieb er dem Vater[8].

---

8) Grimms Brief an Leop. Mozart, den dieser seinem Sohn mittheilt (13. Aug. 1778), lautet folgendermaßen: Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier est de donner des leçons de clavecin; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie, je ne sais s'il aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montres. Et puis ce métier ne lui plait pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays ici le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccini et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils pour réussir entre ces deux partis. Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médiocres et détestables même

Am empfindlichsten war es daß Grimm im Grunde auch die Ueberzeugung hegte, Mozart besäße kein Talent von solcher Bedeutung, daß er sich dadurch in Paris Bahn brechen könne; er sagte, daß er nicht glaube Mozart sei im Stande eine französische Oper zu schreiben, die Aufsehen und Glück mache und verwies ihn um zu lernen, wie man es machen müsse an die Italiäner. „Er will", schreibt Mozart (11. Sept. 1778) „ich soll immer zum Piccini laufen, zum Caribaldi[9] — mit einem Wort, er ist von der welschen Partei — ist falsch — und sucht mich selbst zu unterdrücken"[10]. Deshalb

ont fait des fortunes immenses, je crains fort que Mr. votre fils ne se tire pas seulement d'affaire.

9) Vgl. I S. 99.

10) Es ist nicht leicht über Grimms Charakter sich ein klares und gerechtes Urtheil zu bilden (vgl. Garat mém. II p. 13 f.). Nach Rousseaus Darstellung war er ein kalter, perfider Egoist, und nicht allein die, welche sich auf Rousseaus Seite stellen, sondern die Gegner der Encyclopedisten sind geneigt diese Auffassung als richtig gelten zu lassen. Auch Merck (Briefe II S. 282 f.) schreibt 1791 von ihm aus Paris: „Hier nennt man Hrn. Grimm il Barone, das heißt auf gut italiänisch le Coquin. Ich habe sehr pendable Streiche von ihm gehört." In den Memoiren der Mad. d'Epinay erscheint er natürlich von einem ganz entgegengesetzten Charakter, und Manche, wie Sainte-Beuve (vgl. I S. 48) stimmen dem völlig bei. In seiner Correspondenz herrscht ein verständig kühles, spöttelndes Wesen vor; indessen erklärt sich dies aus der Tendenz seine hohen Gönner durch geistreiche Berichte zu unterhalten, der man es auch zuschreiben darf, wenn er um eine artige Geschichte zu erzählen es nicht immer mit der Wahrheit allzugenau nahm (Genlis mém. IV p. 3 f.). Niemand wird ihn wohl zu den seltenen und großen Ausnahmen zählen, welche von der sittlichen Corruption der Pariser guten Gesellschaft unberührt blieben, deshalb darf er aber noch nicht für einen Menschen gelten, der nichts als ein herzloser, eitler Egoist gewesen sei. Was sein Verhältniß zu Mozart anlangt, so muß man nach Allem was vorliegt annehmen daß ihm durch die obige im Unmuth gethane Aeußerung Unrecht geschieht. Er hat sich Mozarts mit Rath und That angenommen und es ist gar kein Grund zu

wünschte er denn besonders noch eine Oper zu schreiben um Grimm zu zeigen, „daß ich soviel kann als sein Piccini, obwohl ich nur ein Teutscher bin.“ Grimm, der seit Jahren für die Einführung der italiänischen Musik gekämpft hatte und kein Heil sah bis italiänische Opern in italiänischer Sprache von italiänischen Sängern in Paris gesungen würden, pries den Tag glücklich, an welchem dies Ereigniß stattfand [11]. Es ist daher vollkommen erklärlich, daß er Mozarts

dem Verdacht vorhanden, daß er es nicht wohl mit ihm gemeint habe. Er scheint allerdings mehr aus Rücksicht für den Vater als aus persönlichem Interesse für den Sohn diesen unter seine Obhut genommen zu haben; sein künstlerisches Genie hat er nicht richtig gewürdigt und was ihm an Wolfgang sonst nicht zusagte geht aus seinen eigenen, offenherzigen Aeußerungen hervor. Daß die Art, mit welcher er ihn, wie einen jungen unerfahrnen Menschen, den man zurecht stoßen müsse, behandelte, und besonders die Eilfertigkeit, mit welcher er ihn wie einen lästigen Schützling von Paris entfernte, diesen kränkte und gegen ihn aufbrachte ist begreiflich. Auch verräth sich darin gerade kein edler und feinfühlender Charakter; allein ebensowenig ist von Falschheit und Schlechtigkeit zu reden eine Berechtigung vorhanden.

11) Grimm corr. litt. X p. 52 f.: Ce fut un grand jour pour nous que le jeudi 11 (Juin 1778). La nouvelle administration de l'Opéra fit le premier essai de l'opéra bouffon sur le téâtre consacré depuis si long-temps à l'ennui pompeux des chefs-d'oeuvre de la psalmodie française. On donna les *Finte gemelle* du sieur Piccini. Jamais spectacle n'avait attiré un concours plus nombreux, les corridors étaient aussi remplis que le parterre et les loges. Il y eut quelques mouvements d'impatience au long récitatif de la troisième scène; mais le bon goût de la musique, la voix enchanteresse de Caribaldi, l'aisance et le naturel de son chant, les graces et la légèreté de la signora Baglioni, les beaux yeux de la signora Chiavacci l'emportèrent enfin sur tous les efforts de la cabale Gluckiste et Ramiste, sur l'insipidité du poëme, où les trois quarts et demi des spectateurs ne comprenaient rien et sur la singularité du costume des acteurs, dont le jeu, très-étranger à nos convenances accoutumées, dut nous paraître nécessairement ou d'une froideur

künstlerische Zukunft aufgab, sowie er wahrnahm daß dieser von der reinen italiänischen Lehre abfiel; für uns ist es interessant ausdrücklich zu erfahren daß Mozart schon jetzt der italiänischen Schule gegenüber seinen bestimmten Standpunkt einnahm. Was dort zu gewinnen war das hatte er längst erlernt und sich angeeignet, in Paris erkannte er daß in den Bestrebungen, durch welche besonders Gluck und Gretry die französische Oper reformirten — Bestrebungen, welche wie wir sahen, aufs engste mit der geistigen Richtung der Zeit überhaupt zusammenhingen — ein wesentliches Moment lebendiger Entwickelung gegeben sei, das er auszubilden habe ohne das aufzugeben was er bei den Italiänern gewonnen hatte. Dies bestätigt eine spätere Aeußerung Mozarts gegen Jos. Frank, der ihn stets mit dem Studium französischer Partituren beschäftigt fand und ihn fragte, ob es denn nicht besser sei italiänische Compositionen zu studiren; worauf Mozart antwortete: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatischen Effect anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen, außer denen Gretrys, von Gluck, Piccini, Salieri und haben nichts Französisches als die Worte"[12]. So unzweifelhaft auch eine Betrachtung der späteren Compositionen Mozarts diesen Einfluß der französischen Oper, und zwar nicht allein als einen zufälligen, son-

---

extrême ou d'une caricature assez ridicule. Il serait fort difficile de décider sur ce premier essai si ce nouveau genre de spectacle aura de grands succès parmi nous; mais la sensation qu'il à produite prouve du moins que notre goût en musique a fait quelques progrès. Soutenue par l'intérêt du poëme, par l'illusion de la scène, la douce mélodie des Piccini, des Sacchini, des Paësiello, nous trouvera sans doute désormais aussi sensibles à ses charmes qu' aucune autre nation de l'Europe.

12) Prutz, deutsches Museum II S. 28.

dern als einen wohl bewußten erkennen läßt, so ist es doch interessant von ihm selbst eine Aeußerung zu vernehmen, welche bestimmt darauf hinweist, daß der Aufenthalt in Paris ihm diese Einsicht gegeben habe, der mithin für seine künstlerische Entwickelung nicht minder fruchtbar war als der Aufenthalt in Mannheim[13]. Man möchte sich wohl wundern, daß er von den neuen bedeutenden Eindrücken, die auf sein künstlerisches Wesen so entschieden einwirkten, dem Vater gegenüber niemals spricht, und daß eine Wendung in seiner künstlerischen Auffassung von solcher Bedeutung nur beiläufig angedeutet wird. Allein abgesehen davon daß die persönlichen Verhältnisse Mozarts, wie wir sahen, von der Art waren daß ihre Besprechung sich in der Correspondenz mit dem

13) Außer den Gluckschen Opern, Armide, welche noch neu war, Orpheus, Alceste und Iphigenie in Aulis, welche wieder aufgenommen wurden, und Piccinis Roland hatte Mozart Gelegenheit Opern verschiedener französischer Componisten zu hören, wie man aus Grimms Berichten während dieser Zeit erkennt. Von Gretry wurde Matroco, Les trois ages de l'Opéra und Le jugement de Midas neu gegeben, ferner Philidors Ernelinde, Dezedes Zulima, Gossecs Fête du village, Rousseaus Devin du village. Dazu kam die italiänische Oper Piccinis Le finte gemelle, und vielleicht noch manche Oper, von der wir nichts wissen. Denn de Vismes setzte seine Ehre darin und fand seine Rechnung dabei für jeden Geschmack durch reiche Abwechslung zu sorgen. C'est une tolérance absolue pour tous les genres de musique, pour la musique ancienne et pour la musique nouvelle, pour la musique de Gluck et pour celle de Piccini, pour le grand opéra et pour l'opéra bouffon, pour les ballets à chaconnes et pour les ballets pantomimes; aucun genre n'est proscrit, aucun talent n'est persécuté. Grimm fügt zu dieser Schilderung nicht mit Unrecht die Bemerkung (corr. litt. X p. 162): mais l'esprit d'impartialité porté à cet excès ne tient-il pas à un grand fonds d'indifférence et cet esprit ne serait-il pas suspect même en fait d'opéra? Allein für Mozarts Ausbildung war diese Mannigfaltigkeit der Productionen gewiß nur förderlich.

Vater in den Vordergrund drängen mußte, erklärt sich diese Erscheinung daraus, daß das Reflectiren über die Kunst und namentlich über das Verhältniß des künstlerischen Individuums zu derselben damals überhaupt unter den Musikern nicht ausgebildet und ganz besonders Mozarts Natur fremd war. Seine ästhetischen Betrachtungen und Urtheile gehen meistens auf concrete Erscheinungen, mag es sich dabei um Fragen der Technik oder die Wirkung bestimmter Leistungen handeln; die letzten psychischen Bedingungen der künstlerischen Production zu ergründen, die feinen Fäden durch welche die schaffende Seele des Künstlers mit den von außen kommenden Eindrücken in steter Verbindung bleibt zu verfolgen, den geheimnißvollen Proceß durch welchen das Kunstwerk wiedergeboren wird zu analysiren verhinderte ihn die unmittelbar wirksame Macht seiner Production, welche auf jeden anregenden Impuls sofort seine künstlerischen Kräfte in ihrer Totalität zum Schaffen und Hervorbringen in Bewegung setzte. In ähnlicher Weise verhielt er sich auch fremden Leistungen gegenüber, welche auf irgend eine Art einen wirklichen Einfluß auf ihn übten. Während Einige den Eindruck eines Kunstwerks willenlos empfangen, sich durch denselben bestimmen lassen und allenfalls später sich über die Gründe ihres Genießens klar zu werden suchen; während Andere durch Reflexion von den verschiedensten Seiten her das Kunstwerk in seinen Bedingungen zu erfassen und es dadurch sich selbst anzueignen streben, ist es dem wahrhaft schöpferischen Genie verliehen seine Totalität auch im Lernen zu bewähren. Mit der Freiheit, der Unverlierbarkeit des eigensten Wesens, welche das künstlerische Genie der Natur gegenüber bewahrt, deren Eindrücke es nur aufnimmt soweit es sie in sich zu bewältigen und zu gestalten vermag, tritt es auch dem fremden Kunstwerk gegenüber. Was in demselben geeignet

ist die eigene Schaffenskraft zu beleben, dieser neue Nahrung zuzuführen, das nimmt es unmittelbar in sich auf wie ein Naturgemäßes und assimilirt es völlig dem eigenen Wesen, wie es mit gleicher Bestimmtheit zurückweist was ihm fremd ist. So wie bei dem Hervorbringen eines wahren Kunstwerks in jedem Moment Erfinden und Arbeiten, Schaffen und Ausbilden, Wollen und Können untrennbar einander durchdringen, so ist auch dem fremden Kunstwerk gegenüber Genuß und Kritik, Aufnehmen und Selbstthun unauflöslich mit einander verbunden; es ist ein natürlicher Proceß, der sich in der Seele des Künstlers vollzieht, ohne daß er sich bewußt zu werden braucht, wie dies geschieht. Es erklärt sich daher sehr leicht daß das ausgesprochene Urtheil eines Künstlers über einen andern nicht immer im richtigen Verhältniß zu dem Einfluß steht, welchen er von demselben erfahren hat. Je tiefer dieser bis an die Wurzeln des künstlerischen Schaffens dringt, um so energischer wird eine productive Natur diese Nahrung zu verarbeiten, dieselbe in den eigenen Saft und Blut umzusetzen genöthigt sein, und je mehr ihr dies gelingt um so eher das Bewußtsein der fremden Einwirkung verlieren. Der geschichtlichen Forschung bleibt es überlassen den Einfluß der geistigen Strömung einer Zeit auf das einzelne Individuum, den inneren Zusammenhang und die gegenseitige Einwirkung der bedeutenden Erscheinungen aufeinander zu ermitteln und zu bestimmen; ein Künstler verräth durch die Neigung seinen eigenen Bildungselementen nachzuspüren meistens daß seine Natur nicht kräftig genug ist sie zu einem neuen selbständigen Ganzen zu verarbeiten.

Wie gering nun auch die Erfolge sein mochten, welche Mozart in Paris erreichte, wie weit er von dem Ziel entfernt blieb, um dessentwillen er die Reise dorthin unternommen hatte, so war für seine künstlerische Ausbildung Alles dadurch

gewonnen, daß er von der italiänischen Schule, nachdem er sie gründlich durchgemacht hatte, frei wurde, indem er das Element der künstlerischen Gestaltung, welches dort verkümmert war, als ein nothwendiges erkannte und lebendig in sich aufnahm. Ja, man darf es als ein günstiges Geschick betrachten, daß er, nachdem dieser Keim in ihm Triebkraft gewonnen hatte, dem lauten Parteigezänk entrückt und von einem Ort entfernt wurde, der am wenigsten geeignet war ein künstlerisches Genie ungestört und ruhig sich entwickeln zu lassen.

Der Vater hatte freilich ganz andere Gründe um den Aufenthalt seines Sohnes in Paris jetzt ebensosehr abgekürzt zu wünschen als er ihn vorher beschleunigt hatte. Mit dem Tode der Mutter hatte er die sichere Gewähr verloren, daß das Leben in Paris Wolfgang keinen sittlichen Nachtheil brächte; wie schwach sie auch dem Sohn gegenüber gewesen war, in dieser Beziehung war ihr Einfluß unbeschränkt. Dagegen mußte er bei Wolfgangs argloser Vertraulichkeit von übler Gesellschaft die größte Gefahr für ihn befürchten, wenn er auch vielleicht im Stillen die Macht einer reinen Liebe, wie sie Wolfgang mit aller Kraft eines jugendlichen Herzens zu seiner Aloysia empfand, als den besten Schutz gegen jede Verführung dankbar anerkennen mochte. Dazu kam daß er aus Grimms Berichten abnehmen konnte, daß für Wolfgang in Paris keine Aussichten eines guten Fortkommens wären, um so weniger, da dieser seine Abneigung gegen Paris nicht zu bezwingen im Stande war. Der Herzenswunsch desselben war, beim Churfürsten von Bayern als Kapellmeister angestellt zu werden; er hoffte dann auch die Lage der Weberschen Familie verbessern und seine Aloysia heimführen zu können. Der Vater erklärte sich — von dem letzten Punkt wurde nicht gesprochen — keineswegs dagegen; er schrieb vielmehr

an den Padre Martini, stellte ihm ihre Lage vor und ersuchte ihn aufs eindringlichste, direct und durch Raaff den Churfürsten für Wolfgangs Anstellung zu gewinnen, was dieser auch zu thun nicht unterließ[14]. Raaff, bei seiner Freundschaft für Mozart und dem Interesse, welches er an Aloysia Weber nahm, brauchte nicht getrieben zu werden, in der Kapelle besaß Mozart auch sonst eifrige Freunde, und Graf Sickingen unterstützte ihn ebenfalls[15]. Allerdings machte sich, da in München kein Componist deutscher Opern von einiger Bedeutung vorhanden und Holzbauer zu alt war um dort noch wirksam zu sein, das Bedürfniß eines Kapellmeisters und Operncomponisten geltend; allein die Umstände waren übrigens sehr ungünstig: nachdem es endlich entschieden war, daß der Hof definitiv von Mannheim nach München ziehen werde und Alles dafür angeordnet war, brachte der drohende Krieg Alles ins Stocken und ins Ungewisse[16]. Der Vater

14) S. Beil. VI, 5. 6.

15) Graf Sickingen versprach ihm, wie Wolfgang seinem Vater mittheilt (31. Juli 1778), wenn er beim Churfürsten von Bayern nicht ankäme, seinen Einfluß zu verwenden um ihm einen Platz in Mainz zu verschaffen. Allein der Vater hatte hierzu gar kein Vertrauen, da der Concertmeister Kreuser (S. 120) dort beliebt sei und also Aussicht habe Kapellmeister zu werden; übrigens sehe man jetzt, wie übel es gethan sei, daß sie nicht von Mannheim nach Mainz gegangen seien, wie er damals gerathen (27. Aug. 1778).

16) Wie sehr sich Mozart für die traurige Lage, in welche Webers dadurch geriethen, interessirte, sieht man aus folgendem Brief an seinen Vater (31. Juli 1778): „Vorgestern schrieb mir mein lieber Freund Weber unter anderem, daß es gleich den andern Tag der Ankunft des Churfürsten publizirt wurde, daß der Churfürst seine Residenz zu München nehmen wird, welche Botschaft ganz Mannheim ein Donnerschlag war, und die Freude, welche die Einwohner des Tags vorher durch eine allgemeine Illumination an den Tag legten, so zu sagen wieder gänzlich auslöschte [S. 144]. Dieses wurde auch der ganzen Hofmusique kund gethan, mit

mußte daher wünschen, daß der Sohn sich in Paris wenigstens so lange halten könne, bis hierüber entschieden sei[17].

dem Beysatze, daß Jedem freysteht, dem Hofstaat nach München zu folgen, oder — doch mit Beybehalt des nämlichen Salarii zu Mannheim zu verbleiben; und in 14 Tägen soll jeder seinen Entschluß schriftlich und sigilirt dem Intendanten übergeben. Der Weber, welcher wie Sie wissen gewiß in den traurigsten Umständen ist, übergab solches: „Bei meinen zerrütteten Umständen bin, so sehnlichst ich es auch wünsche, nicht im Stande gnädigster Herrschaft nach München zu folgen." Bevor dies geschah, war eine große Accademie bey Hofe und da mußte die arme Weberin den Arm ihrer Feinde empfinden: sie sang diesmal nicht! Wer Ursach davon ist weiß man nicht. Nach der Hand war aber eine Accademie bei Hrn. v. Gemmingen, Graf Seeau war auch dabei. Sie sang 2 Arien von mir und hatte das Glück trotz den welschen Hundsfüttern [dem Singpersonal von München] zu gefallen. Diese infamen Cujone sprengen noch immer aus, daß sie gänzlich im Singen zurückginge. Der Cannabich aber, als die Arien geendigt waren, sagte zu ihr: Mademoiselle, ich wünsche daß Sie auf diese Art noch mehr zurückgehen möchten! Morgen werde ich Hrn. Mozart schreiben und es ihm anrühmen. — Nun die Hauptsache ist halt, daß, wenn der Krieg nicht schon ausgebrochen wäre, der Hof sich nach München gezogen hätte; Graf Seeau, der die Weberin absolument haben will, alles angewendet hätte daß sie mitkommen kann, und folglich Hoffnung gewesen wäre, daß die ganze Familie in bessere Umstände gesetzt würde. Nun ist aber Alles wieder still wegen der Münchner Reise und die armen Leute können wieder lange her warten, und ihre Schulden werden alle Tage beträchtlicher. Wenn ich ihnen nur helfen könnte! Liebster Vater! ich recommandire sie Ihnen von ganzem Herzen. Wenn sie unterdessen nur auf etliche Jahre 1000 fl. zu genießen hätten." Darauf führt ihm der Vater allerdings zu Gemüth, daß sein Sorgen für Webers unnütz sei, so lange er nicht für sich und die Seinigen gesorgt habe (27. Aug. 1778). Er meint auch, weder Wolfgang werde für Weber noch dieser für sich selbst etwas Vortheilhaftes ausdenken, wenn nicht andere Leute hülfen; wäre Weber gescheut, so hätte er seinen Gläubigern vorgestellt, daß es ihr Vortheil sei ihn nach München ziehen zu lassen (3. Sept. 1778).

17) Vater und Sohn verfolgen in ihren Briefen, der erstere besonders ausführlich den Gang der politischen und militärischen Ereignisse und thei-

Bei dieser Unsicherheit einer Anstellung durch Karl Theodor eröffnete sich in Salzburg selbst eine günstige Aussicht. Schon nach dem Tode Adlgassers war Leop. Mozart, wie wir sahen (S. 149) zu verstehen gegeben, daß man seinen Sohn wieder zu Gnaden anzunehmen nicht abgeneigt sei; beide fühlten sich aber nicht gestimmt darauf einzugehen. Indessen sah man bei Hofe ein, daß eine Wiederanstellung Wolfgangs in jedem Betracht das Vortheilhafteste sein würde; man wandte sich, wie Leop. Mozart diesem mittheilt (11. Juni 1778) an Bullinger und sagte ihm, da doch Mozart gewiß seinen Sohn am liebsten bei sich haben möchte, sei man bereit ihn mit einem Gehalt von 50 fl. monatlich als Organist und Concertmeister anzustellen, später würde er auch gewiß Kapellmeister werden, allein der Fürst könne nicht den ersten Schritt thun. Bullinger verfehlte nicht das zu berichten, Leop. Mozart aber, der wohl wußte, wie sehr man in Verlegenheit sei, da man aus bestimmten Gründen Haydn diese Stelle nicht geben wollte, meinte das müsse man an sich kommen lassen. Sie waren also gezwungen sich näher auszulassen; mit welcher diplomatischen Geschicklichkeit er seine günstige Stellung in einer Unterredung, zu welcher der Domherr Graf Joseph Starhemberg ihn aufgefordert hatte, auch ferner zu behaupten und zu benutzen verstand, berichtet er ausführlich (29. Juni 1778). „Ich kam", schreibt er „Niemand war da, als sein Bruder, der kaiserl. königl. Major, der bey ihm wohnt, und sich hier von der Furcht will curiren lassen, die er vor dem preußischen Pulver und Bley hat. Er sagte mir, es wäre ihm ein Organist recommandirt worden, er wollte sich aber

---

len sich mancherlei Nachrichten mit. Auch nach dieser Seite ist der Briefwechsel für ein Detailstudium jener Zeit nicht ohne Interesse, das hier natürlich fern liegt.

der Sache nicht annehmen, ohne zu wissen, ob er gut wäre, — er wollte sich demnach bey mir erkundigen, ob ich ihn nicht kennte; er sagte mir, er heißt Mandl, oder wie, er wüßte es selbst nicht recht. — O du ungeschickter Teufel! dachte ich; man wird den Auftrag oder ein Ansuchen aus Wien erhalten, um Jemand zu recommandiren und den Namen ꝛc. des Clienten nicht schreiben. Ich hätte es nicht merken sollen, daß dieses der Eingang wäre, um mich zu bewegen, von meinem Sohne zu reden! aber ich? — — nicht eine Sylbe! Ich sagte, daß ich die Ehre nicht hätte, diesen Menschen zu kennen, und daß ich niemals es wagen würde, dem Fürsten Jemand anzuempfehlen, indem es immer schwer wäre, Jemand zu finden, der ihm nach der Hand recht anständig wäre. — Ja! sagte er, ich werde ihm auch Niemand recommandiren, es ist viel zu hart! — — Ihr Herr Sohn sollte halt itzt hier seyn! — Bravo! aufgesessen! dachte ich; Schade, daß dieser Mann nicht ein großer Staats-Minister und Abgesandter ist! — Dann sagte ich ihm: wir wollen recht aufrichtig sprechen; und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergaß nichts herauszusagen, was Alles vorbey gegangen, so daß sein Bruder ganz erstaunte, und er selbst aber nichts anders sagen konnte, als daß Alles die gründlichste Wahrheit wäre. Wir kamen auf Alles von der ganzen Musik — ich erklärte ihm Alles von der Brust heraus, — und er erkannte, daß Alles die vollkommene Wahrheit wäre, und sagte endlich seinem Bruder, daß alle Fremde, die an den Salzburgischen Hof gekommen, nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten. Er wollte mich immer bereden, daß ich an meinen Sohn deßwegen schreiben sollte; ich sagte ihm aber, daß ich dieß nicht thun könnte, daß es eine vergebliche Arbeit wäre, daß mein Sohn

über einen solchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, daß ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben sollte, überschreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgassers würde nicht einmal eine Antwort zu hoffen seyn. Ja, wenn Se. Hochfürstl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben sich entschließen könnten, so stünde noch gar sehr zu zweifeln, ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus seinem Hause, denn sie gingen auf die Reitschule, ich begleitete sie, und wir sprachen immer von dieser Sache, ich blieb dabey, was ich oben gesagt habe, — er blieb dabey, daß er für meinen Sohn allein eingenommen wäre."

„Nun müßt Ihr wissen, daß der Fürst keinen guten Organisten bekommt, der auch ein guter Clavierspieler ist; daß er jetzt sagt (aber nur zu seinen Lieblingen), daß Beecké ein Charlatan und Schwänkemacher seye, daß der Mozart Alle weit übertreffe; also möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er ist, als einen Andern fürs theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren versprechen, da deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhme, daß kein Mensch besser Lection zu geben im Stande ist. — Hier liegt nun der Haas im Pfeffer! Ich schreibe aber alles dieses nicht in der Absicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, daß Du nach Salzburg zurückkehren solltest — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbischofs, ich habe auch mit der Gräfin[18] kein Wort gesprochen, sondern vermeide vielmehr

18) Eine Schwester des Erzbischofs M. Franziska, welche mit Olivier Grafen von Wallis vermählt gewesen war, hatte ihre Wohnung in dem Seitentract der erzbischöflichen Residenz gegenüber dem Dom und repräsentirte in seiner Hofhaltung.

die Gelegenheit, mit ihr zusammen zu kommen: da sie das mindeste Wort für Willfährigkeit und Ansuchen aufnehmen möchte. Sie müssen kommen — und um Etwas einzugehen, müßten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden, und das ist nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muß nichts verreden, als das Nasenabbeißen."

Wolfgang, dem Salzburg noch schrecklicher war als Paris, nahm hiervon zunächst keine Notiz. Allein mit dem Tode der Mutter, der in Leop. Mozart den bestimmten Wunsch hervorrief den Aufenthalt in Paris abzukürzen, — worin ihn die Nachrichten von Grimm nur bestärkten — traf der Tod des alten Kapellmeisters Lolli[19] zusammen. Nun mußte in Salzburg etwas geschehen und unter den gegenwärtigen Umständen war Leop. Mozart sehr daran gelegen seinem Sohn dort eine günstige Stellung zu verschaffen. Er sah wohl ein, daß er dabei auch den Widerwillen desselben zu überwinden haben werde; Freund Bullinger mußte wieder als Mittelsperson eintreten. Dieser schrieb seinem jungen Freund, daß sich ihm jetzt die Gelegenheit böte unter Bedingungen, welche für ihn und seinen Vater sehr vortheilhaft wären, in Salzburg angestellt zu werden, daß er es den Seinigen schuldig sei darauf einzugehen und daß es sich in Salzburg, wenn es gleich ein kleiner Ort sei, doch auch leben lasse. Um ihn sicherer zu gewinnen, erzählt er, daß der Erzbischof, da die Haydn als Sängerin nicht mehr genüge, eine andere Sängerin zu engagiren beabsichtige, und es wurde darauf hingedeutet, daß man seine Wahl wohl auf Aloysia Weber werde lenken können. Wie Wolfgang diese Aussicht betrachte, sprach er unumwunden gegen Bullinger aus (7. Aug. 1778): „Sie wissen, wie mir

19) Vgl. I S. 429 f.

Salzburg verhaßt ist! nicht allein wegen der Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich dort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so ein Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! Aber lassen wir nun alles gut seyn — es soll sich alles so schicken, daß wir gut leben können; gut leben und vergnügt leben ist zweyerley, und das letzte würde ich ohne Hexerei nicht können; — es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! und das ist nun nicht möglich, denn bei jetzigen Zeiten giebt es keine Hexen mehr. Mir wird es allezeit das größte Vergnügen seyn, meinen liebsten Vater und liebste Schwester zu umarmen und zwar je ehender, je lieber; aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt seyn würde, wenn es wo anderst geschähe, weil ich überall mehr Hoffnung habe glücklich und vergnügt zu leben." Nicht weil Salzburg ihm zu klein sei, setzt er ihm dann auseinander, scheue er sich wieder dahin zurückzukehren, sondern weil es kein Ort für sein Talent sei, da man dort nichts höre und die Musik nicht angesehen sei; mit bittrer Satire schildert er, wie der Erzbischof einen Kapellmeister und eine Sängerin suche, große Prätensionen mache, aber nichts thun wolle.

Bald darauf unterrichtete ihn auch der Vater näher von dem Stande der Dinge (27. Aug. 1778): „Ich habe Dir schon geschrieben, daß man Dich wieder hier zu sehen wünscht, und man ging so lange um mich herum, ohne daß ich mich herausließ, bis endlich nach dem Tode des Lolli ich der Gräfin sagen mußte, daß ich dem Erzbischof eine Bittschrift eingereicht, in welcher ich aber nichts anderes sagte, als daß ich mich nach meinen so viele Jahre unklagbar geleisteten Diensten zu Gnaden empfehle. Nun fiel endlich die Rede auf Dich — und ich sagte Alles von der Brust heraus, was nothwendig war, und so, wie ich es dem Grafen Stahremberg gesagt

hatte. Endlich fragte sie mich, ob Du denn nicht kommen würdest, wenn mir der Erzbischof den Lolli'schen Gehalt und Dir den Adlgasser'schen geben würde, welches, da ich es schon vorher berechnet hatte, zusammen jährlich 1000 fl. beträgt; so konnte ich nichts anders thun, als antworten, daß ich keinen Zweifel hätte, daß Du dieses, wenn es geschehen würde, mir zu Liebe annehmen würdest, indem sie noch beysetzte, daß nicht der geringste Zweifel wäre, daß Dich der Erzbischof alle zwey Jahre nach Italien reisen ließe, indem er selbst immer behauptet, daß man von Zeit zu Zeit wieder Etwas hören muß, und daß er Dich mit guten Recommandations-Briefen versehen würde. Würde dieses geschehen, so könnte ich sicher Rechnung machen, daß wir alle Monate 115 fl. wenigstens, und wie es jetzt ist, mehr als 120 fl. monatlich gewisse Einkünfte hätten. Ohne was ich durch den Verkauf meiner Violinschule einnehme, welches jährlich, gering gerechnet, 50 fl. beträgt, und ohne was Deine Schwester für sich verdient, die jetzt monatlich 10 fl. gewiß einnimmt, und sich damit kleidet, indem sie die zwey kleinen Fräulein von der Gräfin unterweiset, und zwar täglich, ich aber die größern Zwey. Hierzu ist nun nicht gerechnet, was Du etwa für Dich besonders verdienen könntest. Denn obwohl hier auf Nichts Rechnung zu machen, so weißt Du doch, daß Du von Zeit zu Zeit Etwas eingenommen, und auf diese Art ständen wir besser, als an jedem andern Orte, wo es um's Doppelte theurer ist, und wenn man auf's Geld nicht so genau schauen darf, so kann man sich schon Unterhaltungen verschaffen. Allein der Hauptpunct ist, daß ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiß, wie schwer dem Fürsten ein solcher Entschluß ankommen würde. Daß es der Gräfin ihr ganzer Ernst und Wunsch ist, darfst Du gar nicht zweifeln, und daß der alte Arco, der Graf Stahremberg und der

Bischof von Königsgrätz dieses mit guter Art durchzubringen wünschen, hat seine Richtigkeit. Es hat aber seine Ursachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tausend Mal sage; die Gräfin fürchtet, und auch der alte Arco, daß auch ich fortgehe. Sie haben Niemand zur Unterweisung auf dem Claviere; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, welchen, und wann sie sodann Jemand bekommen: und sollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten zwölf Lectionen geben, da man andern Ortes zwey und drey Ducaten bezahlt? — Dieß setzt sie Alle in Verlegenheit. Allein, wie ich schon gesagt habe, ich mache keine Rechnung darauf, weil ich den Erzbischof kenne: obwohl es gewiß ist, daß er Dich im Herzen zu haben wünschte; so kann er doch zu keinem Entschlusse kommen, besonders, wenn er geben soll."

Wahrscheinlich rechnete Wolfgang auf diesen letzten Umstand und ging deshalb noch nicht ernsthaft auf diese Angelegenheit ein. Grade um diese Zeit unterbrach ein erfreuliches Ereigniß die Unbehaglichkeit, welche er in Paris empfand. Sein alter Freund Bach aus London[20] war eingeladen worden eine Oper für Paris zu schreiben[21] und kam dahin um Vorbereitungen zu treffen. „Hr. Bach von London ist schon 14 Täge hier", schreibt er seinem Vater (27. Aug. 1778) „er wird eine französische Opera schreiben; er ist nur hier die Sänger zu hören, dann geht er nach London, schreibt sie und

---

20) Vgl. I S. 56 f.

21) Schon früher (9. Juli) schrieb er: „Der Kapellmeister Bach wird auch bald hier seyn, ich glaube, er wird eine Opera schreiben. Die Franzosen sind und bleiben halt Eseln, sie können nichts, sie müssen Zuflucht zu Fremden nehmen."

kommt sie in Scena zu setzen[22]. Seine Freude und meine Freude als wir uns wiedersahen können Sie sich leicht vorstellen. Vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft — doch muß man ihm dieses lassen, daß er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung[23] für ihn, und er — das ist einmal gewiß, daß er mich sowohl zu mir selbst als zu anderen Leuten, nicht übertrieben wie Einige, sondern ernsthaft, wahrhaft gelobt hat"[24]. Bach hatte Wolfgang mit dem Marschall de Noailles[25] bekannt

---

22) Grimm berichtet über dieselbe (corr. litt. X p. 236 f.): *L'Amadis* de Mr. *Bach*, désiré depuis si long-temps pour renouveler la guerre entre les Gluckistes et les Piccinistes, ou pour les mettre enfin d'accord, a paru pour la première fois ce mardi 14 [Décembre 1779], et n'a point rempli notre attente. Le style de Mr. Bach est d'une harmonie pure et soutenue ; son orchestre a de la richesse et de la grace; mais s'il est toujours assez bien, il n'est jamais mieux: et l'on ne peut dissimuler que, dans cet ouvrage au moins, l'ensemble de sa composition manque de chaleur et d'effet. Les Gluckistes ont trouvé qu'il n'avait ni l'originalité de Gluck, ni ses sublimes élans; les Piccinistes, que son charme n'avait ni le charme, ni la variété de la mélodie de Piccini; et les Lullistes et les Ramistes, grands faiseurs de points, ont décidé qu'il nous fallait un pont à l'Opéra, qu'on n'y passerait point le bac etc.

23) Wir sehen, wie übel er es Vogler nahm daß er sich geringschätzig über Bach äußerte (Beil. XII); und von Wien schrieb er seinem Vater (10. April 1782): „Sie werden wohl schon wissen daß der Engländer Bach gestorben ist? Schade für die musikalische Welt!"

24) Höchst charakteristisch ist es, wie ihn hier in dem Erguß seines natürlichen Gefühls die Erinnerung an die Ermahnungen seines Vaters überschleicht, daß man den Freundschaftsversicherungen und Lobeserhebungen anderer, namentlich der Kunstgenossen nicht trauen dürfe; und man sieht, wie wenig sie über sein Herz vermochten, wenn sein Verstand sie auch anerkannte.

25) Es waren zwei Marschälle des Namens, der Herzog und der Graf de Noailles; welcher von beiden gemeint sei ist mir nicht be-

gemacht und dieser hatte beide, sowie den „Herzensfreund" Bachs, den berühmten Sänger Tenducci[26], welcher mit ihm von London herübergekommen war, zu sich nach St. Germain eingeladen. Dort verlebten sie heitere Tage zusammen, und es versteht sich von selbst daß Mozart dort eine Scena für Tenducci schrieb für Pianoforte, Oboe, Horn und Fagott, welche Instrumente von Leuten des Marschalls, lauter Deutschen, gut gespielt wurden[27].

Indessen nahte die Entscheidung. Man hatte sich in Salzburg entschlossen Leop. Mozart bestimmte Anerbietungen zu machen, wie er sie wünschte, und er schrieb nun seinem Sohn in einer Weise, welche diesem kaum eine Wahl übrig ließ (31. Aug. 1778). „Du bist nicht gern in Paris, und ich finde, daß Du eben nicht gar Unrecht hast. Bis itzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängstigt, und ich mußte troz einem Minister eine sehr kützliche Rolle spielen, da ich bey aller meiner Herzensangst mich lustig anstellen mußte, um Jedermann glauben zu machen, als wärst Du in den besten Umständen und hättest Geld im Ueberflusse, ob ich gleich das Gegentheil weiß. Ich verzweifelte fast so, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weißt, nach dem Schritte, den wir gethan, von dem Hochmuthe des Fürsten wenig zu hoffen, und ihm Deine schnelle Abdankung zu sehr auf's Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushal-

---

kannt. Der erstere war der Vater der Gräfin de Tessé, der Gönnerin des Knaben Mozart (I S. 52), und hatte wie sie Interesse für Litteratur und Kunst (Lomenie Beaumarchais I p. 206 f.).

26) Tenducci, geb. in Siena um 1736, wurde, nachdem er zuerst in Italien aufgetreten war 1758 in London engagirt, hielt sich dann eine Zeitlang in Schottland und Irland auf, und spielte darauf in London als erster Sänger eine glänzende Rolle; vgl. Busby Gesch. der Musik II S. 402.

27) Auch diese Composition ist ganz unbekannt geblieben.

ten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbischof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du hast 500 fl.; sondern er hat sich noch entschuldigt, daß er Dich jetzt ohnmöglich zum Kapellmeister machen könnte, Du solltest aber, wenn es mir zu mühsam werde, oder wenn ich außer Stande wäre, in meine Stelle unterdessen einrücken; er hätte immer Dir eine bessere Besoldung zugedacht rc. — mit einem Worte, zu meinem Erstaunen, die höflichste Entschuldigung. Noch mehr! Dem Paris[28] hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehresten Dienste verrichten muß, und Du wirst als Concertmeister wie vorhero decretirt werden. Wir kommen itzt also vom Zahlamte, wie ich Dir schon geschrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubst, daß ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubst, daß ich Dein Bestes besorge, — und ob Du mich todt oder beim Leben erhalten willst. Ich habe Alles ausgedacht. Der Erzbischof hat sich erkläret, daß er, wenn Du eine Opera schreiben willst, Dich, wo es immer ist, hinreisen lasse; er sagte zur Entschuldigung der vorm Jahr uns versagten Reise, daß er es nicht leiden könne, wenn man so ins Betteln herum reise. Nun bist Du in Salzburg im Mittelpuncte zwischen München, Wien und Italien. Du kannst leichter in München eine Oper zu schreiben bekommen, als in Dienst kommen; denn deutsche Opern-Componisten, wo sind sie? Und wie viele? — Nach des Churfürsten Tode ist Alles dienstlos, und da entsteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken[29] ist kein großer Liebhaber der Musik. Nun will ich aber nicht, daß Du eher von Paris abreisest, bis ich nicht das Decret unterschrieben in Händen habe, weil der Fürst

28) Anton Paris war der dritte Hoforganist in Salzburg.
29) Der Thronfolger, nachmalige König Max I.

heute früh nach Laufen ist. — Die Mlle. Weber sticht dem Fürsten und Allen ganz erstaunlich in die Augen: sie werden sie absolut hören wollen, da sollen sie bey uns wohnen. Mir scheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache besser für sie einleiten, wenn sie mir folgen wollen. Du mußt ihr hier recht das Wort reden, denn zum Castraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen." So sicher war er jetzt der Sache, daß er seinen Brief mit den Worten schloß: „Mein nächster Brief wird Dir sagen, daß Du abreisen sollst."

Er irrte sich nicht in seinem Sohn; denn so schwer es ihm auch werden mochte, fügte er sich doch in den Willen seines Vaters. „Als ich Ihren Brief durchlas", antwortet er ihm (11. Sept. 1778) „zitterte ich vor Freuden, denn ich sah mich schon in Ihren Armen. Es ist wahr, Sie werden es mir selbst zugestehen, es ist kein großes Glück was ich da mache; aber wenn ich mir vorstelle, daß ich Sie, liebster Vater, und meine liebe Schwester ganz von Herzen küsse, so kenne ich kein anderes Glück nicht." Er verhehlt auch jetzt seinem Vater nicht, daß ihn die Aussicht auf einen Aufenthalt in Salzburg degoutire, weil man dort mit den Leuten keinen rechten Umgang haben könne, die Musik nicht angesehen sei und der Erzbischof verständigen und gereisten Leuten nicht glaube. Was ihn tröste, sei die Zusicherung ihn Kunstreisen machen zu lassen, und ohne diese Bedingung würde er sich nicht haben entschließen können zu kommen. „Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht; aber ein Mensch von superieurem Talent (welches ich mir selbst ohne gottlos zu sein nicht absprechen kann) wird schlecht, wenn er immer in demselbigen Ort bleibt." Die Möglichkeit daß Aloysia Weber nach Salzburg käme erfüllt ihn mit Freude, denn freilich, wenn der Erz-

bischof wirklich eine Sängerin haben wollte, eine bessere könne er gar nicht bekommen. Schon bekümmert ihn der Gedanke „daß, wenn etwa die Fastnacht Leute von Salzburg heraufkommen und die Rosamund gespielt wird, die arme Weberin glaublicher Weise nicht gefallen wird, wenigstens die Leute halt nicht so davon judiciren werden, wie sie es verdient — dann sie hat eine miserable Rolle, fast eine persona muta, zwischen die Chöre einige Strophen zu singen (vgl. S. 140)." „Wenn ich zu Salzburg seyn werde", fährt er fort „werde ich gewiß nicht ermangeln mit allem Eyfer für meine liebe Freundin zu reden, unterdessen bitte ich Sie, und ermangeln Sie auch nicht Ihr Möglichstes zu thun, Sie können Ihrem Sohn keine größere Freude machen." Vorläufig bittet er um Erlaubniß seine Rückreise über Mannheim zu nehmen und Webers dort zu besuchen.

Der Vater, der wohl wußte, wie tief und wie wohl begründet Wolfgangs Abneigung gegen Salzburg war, suchte ihn zu überzeugen, daß er jetzt dort eine bessere Stellung finden würde. „Unsere Einkünfte" schreibt er ihm (3. Sept. 1778) „sind so wie ich Dirs geschrieben habe, — durch Deine hiesige Lebensart wirst Du an Deinem Studiren und Speculiren nicht gehindert. Du darfst nicht Violine spielen bei Hofe, sondern hast beim Clavier alle Gewalt der Direction[30], so wie mir die ganze Musik, alle des Fürsten Musi-

30) Das war ein Hauptpunkt für Wolfgang, auf den der Vater auch später wieder zurückkommt (24. Sept. 1778). „Vormals warst Du eigentlich nichts als Geiger, und das als Concertmeister; nun bist Du Concertmeister und Hoforganist und die Hauptsache ist das Accompagnement beim Clavier. Das Violinspielen bey der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, sowie der Erzbischof selbst und itzt alle Cavaliers die mitspielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn ist doch ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst; ist er deßwegen als

calien und die Inspection des Kapellhauses übergeben ist." Da sie mit der Bezahlung der Schulden nicht gedrängt werden würden, so könnten sie jährlich einige hundert Gulden abzahlen und dabei gemächlich und unterhaltlich leben. „Hier wirst Du gewiß Unterhaltung genug finden; wenn man nur nicht jeden Kreuzer ansehen muß, dann geht Alles gut. Hier können wir nun auf alle Bälle im Fasching auf das Rathhaus gehen. Die Münchner Comedianten kommen Ende September und bleiben bis die Fasten den ganzen Winter hier mit Comedie und Operetten. Alle Sonntag ist unser Bölzlschießen, und wenn wir in Compagnie gehen wollen, so kommt es nur auf uns an; wenn man einen besseren Gehalt hat, so ändert sich Alles." Mehr Eindruck als alle die Herrlichkeiten Salzburgs, das wußte er wohl, machte auf Wolfgang die Aussicht auf die Vereinigung mit seiner Weber; auch hier geht er jetzt mit der Sprache heraus. Er sagt ihm nicht allein: „Hier wird Dir bald von der Mlle. Weber gesprochen werden, ich habe sie gar zu oft gerühmt, und ich werde Alles ausdenken daß sie hier gehört wird"; sondern gradezu: „Was die Mlle. Weber betrifft, so darfst Du gar nicht glauben, als hätte ich etwas gegen diese Bekanntschaft. Alle jungen Leute müssen am Narrenseil laufen. Du kannst wie itzt Deinen Briefwechsel fortsetzen, ich werde Dich gar nicht darum fragen, noch weniger etwas zu lesen verlangen. Noch mehr! ich will Dir selbst einen Rath geben. Du hast

---

Concertmeister ein Hofbratschgeiger, weil er bey den kleinen Musiken die Viola spielt? Das thut man zur Unterhaltung — und ich wette darauf, ehe Du Deine Compositionen verhudeln läßt, Du greiffest selbst zu." Er tröstet ihn auch damit daß die Musiken bei Hof nur kurz sind, von 7 Uhr bis 8¼, da meistens nur vier Stücke gemacht würden, eine Sinfonie, eine Arie, eine Sinfonie oder Concert und eine Arie (17. Sept. 1778).

bekannte Leute genug hier, Du kannst die Weberischen Briefe an Jemand anders adressiren lassen und unter der Hand erhalten, wenn Du Dich vor meinem Vorwitz nicht gesichert glaubst.“

Diese väterliche Erlaubniß am Narrenseil zu laufen war wohl geeignet das zarte Gefühl des Liebenden zu verletzen und er hält diese Empfindung nicht zurück, als er dem Vater einen Beweis von der treuen Zuneigung der Webers mittheilt. „Die armen Leute“ schreibt er (15. Oct. 1778) „waren alle wegen meiner in der größten Angst. Sie haben geglaubt ich seye gestorben, indem sie ein ganzes Monat ohne Brief von mir waren, weil der vorletzte von mir verloren gegangen; und sie wurden in ihrer Meynung noch mehr bestärkt, weil man in Mannheim sagte, meine selige Mutter wäre in einer erblichen Krankheit gestorben. Sie haben schon alle für meine Seele gebetet, das arme Mädl ist alle Tage in die Capuciner-Kirche gegangen. Sie werden lachen? — ich nicht; mich rührt es, ich kann nicht dafür.“ Zu gleicher Zeit hatte er die Nachricht erhalten, daß Aloysia in München mit einem ansehnlichen Gehalt als Opernsängerin angestellt sei[31]; die gemischten Gefühle, welche sie in ihm erwecken mußte, spricht er einfach und wahr aus. „Daß die Mlle. Weber, oder vielmehr meine liebe Weberin Besoldung bekommen und man ihr also endlich Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, hat mich so sehr erfreuet, wie man es von einem, der allen Antheil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle sie Ihnen noch immer aufs Beste; doch was ich so sehr gewunschen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nemlich sie in Salz-

31) Aloysia erhielt einen Gehalt von 1000 fl., der Vater 400 fl. und als Souffleur noch 200 fl., wie Mozart nachher in Mannheim erfuhr.

burgische Dienste zu bringen, denn das was sie oben hat, giebt ihr der Erzbischof nicht. Alles was möglich ist etwa daß sie auf einige Zeit nach Salzburg kommt eine Opera zu singen.“ Diese Wendung ihres Schicksals mußte den geheimen Wunsch Mozarts, doch noch eine Anstellung beim Churfürst von Bayern zu erhalten und den Vorsatz auf seiner Reise in Mannheim und München alles aufzubieten um dies zu erreichen und dem Erzbischof „eine Nase zu drehen“, nur verstärken. Der Vater hatte auch gegen eine solche Anstellung an sich nichts einzuwenden, nur schienen ihm die Aussichten sehr ungewiß; er suchte daher Wolfgang zu überzeugen, daß jetzt das einzig Richtige sei, das sichere Anerbieten anzunehmen, von Salzburg aus würde sich dann am besten für München wirken lassen. Er gab ihm daher ganz bestimmte Instructionen (3. Sept. 1778). „Da der Churfürstl. ganze Hof den 15ten September in München erwartet wird, so kannst Du bey Deiner Durchreise Deine Freunde, den Grafen Seeau und vielleicht den Churfürsten selbst sprechen. Du kannst sagen, daß Dich Dein Vater in Salzburg zurück zu sehen gewünscht, da Dir der Fürst einen Gehalt von (da lügt man 2—300 fl. dazu) 7—800 fl. als Concertmeister ausgeworfen; daß Du aus kindlichem Respect gegen Deinen Vater solches angenommen, obwohlen er gewunschen hätte, Dich in Churfürstl. Diensten zu sehen, NB. aber mehr nicht! Dann kannst Du wünschen, eine Oper in München zu schreiben; und dieses Letzte muß und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muß gehen, weil zur deutschen Opern-Composition die Meister mangeln. Schweitzer und Holzbauer werden nicht alle Jahre schreiben, und sollte der Michl[32] eine

32) Joseph Michl, in Neumarkt 1745 geboren, wurde in München im Seminar erzogen und widmete sich ganz der Musik. Nachdem er

schreiben, so wird er bald ausgemichelt haben. Sollte es Leute geben, die durch Zweifel und solche Possen es zu hindern trachteten, so hast Du Professori zu Freunden, die für Dich stehen: und dieser Hof führt auch unterm Jahre zu Zeiten Etwas auf. Kurz, Du bist hier in der Nähe."

Vor allen Dingen kam es jetzt darauf an daß Wolfgang von Paris abreiste und dieser empfand nun angesichts dessen, was seiner in Salzburg wartete, erst recht was er in Paris verließ; die Unannehmlichkeiten traten zurück und die Aussichten auf mögliche Erfolge in den Vordergrund. Er ärgerte sich über Grimm, der mit Lebhaftigkeit darauf drang daß er von Paris fortgehen sollte, nachdem die Salzburger Anstellung erfolgt war. Er verlangte daß Wolfgang in acht Tagen reisefertig sein solle, was ja gar nicht möglich sei, da er noch vom Herzog de Guines und von Le Gros Honorar einfordern, seine im Stich befindlichen Sonaten corrigiren, die mitgebrachten Compositionen verkaufen müsse[33]; er hatte

---

bei Kammerloher in Freising seine Studien gemacht hatte, ernannte ihn Maximilian III zum Kammercompositeur. Er schrieb im Jahr 1776 die Oper Il trionfo di Clelia, welche mit großem Beifall aufgenommen wurde. Wir sahen (I S. 239), daß Leop. Mozart gehofft hatte, daß die Oper dieses Jahrs seinem Sohne übertragen werden möchte, und die fehlgeschlagene Erwartung wird sein Urtheil nicht grade milder gestimmt haben. Michl componirte dann auch mehrere deutsche Opern mit günstigem Erfolg. Karl Theodor versetzte ihn 1778 in Ruhestand; er zog sich zuerst in das Kloster Weiern, später nach Neumarkt zurück, wo er 1810 starb.

33) Er hatte an Le Gros die Sinfonie concertante und die beiden in Paris geschriebenen Symphonien verkauft; die aus Salzburg mitgebrachten waren nicht nach Pariser Geschmack. Dem Stecher seiner Sonaten hoffte er für baares Geld seine drei Clavierconcerte (Beil. X, 103—105), und wo möglich die sechs schweren Claviersonaten (I S. 611 f.) zu verkaufen. Ob es gelungen sei weiß ich nicht, gestochen scheinen sie wenigstens nicht zu sein. Der Vater gab ihm noch den guten Rath sich mit den Pariser Verlegern auch für die Zukunft die Verbindung zu sichern. „Noch

nicht übel Lust noch sechs Trios zu schreiben, für die er gute Bezahlung zu erwarten habe. Daß Grimm ihn so drängte und sich erbot die Reise nach Straßburg zu bezahlen — was dem Vater als ein freundschaftliches und dankenswerthes Anerbieten erschien — kam ihm wie Falschheit und Mißgunst vor. Es ist wahrscheinlich, daß Grimm bei seiner Ueberzeugung, Mozart habe in Paris gar keine Aussicht, der Sorge für ihn und der Verantwortung gegen dessen Vater so rasch wie möglich enthoben zu sein wünschte; er mochte auch durch die Art wie er sich äußerte seinen Schützling verletzen; allein ohne Zweifel handelte er hier nicht allein im Sinne des Vaters und im Einverständniß mit diesem, sondern in der redlichen Ueberzeugung daß man dem unpraktischen und unschlüssigen jungen Manne eine Wohlthat erweise, wenn man ihm kräftig unter die Arme greife. Dieser aber war nun so überzeugt daß er Paris zur Unzeit verlasse, daß er von Straßburg aus seinem Vater schrieb (15. Oct. 1778), er thäte die größte Narrheit von der Welt jetzt nach Salzburg zu gehen, wenn nicht die Liebe zu seinem Vater wäre, und diese allein habe er gewichtigen Vorstellungen seiner Freunde entgegenzusetzen gehabt. Darauf habe man ihn zwar belobt, doch mit

---

eine Sache" schrieb er (3. Sept. 1778) „mußt Du nicht außer Acht lassen. Du mußt die Namen und Adressen der besten Musikhändler, die Etwas kaufen, um graviren zu lassen, mit Dir nehmen, sonderheitlich desjenigen, der Dir Deine Clavier-Sonaten abgekauft hat, damit Du mit ihm correspondiren kannst. Auf diese Art wird es eben so viel seyn, als wenn Du in Paris wärest; man kann mit ihnen handeln, sodann die Composition einem Kaufmann oder Freunde einschicken, der es dem Musik-Verleger gegen baare Bezahlung ausliefert, und so kannst Du alle Jahre 15 oder 20 Louisd'or von Paris beziehen und Deinen Namen aller Orten theils mehr bekannt machen, theils in der gemachten Bekanntschaft erhalten. Frage den Baron von Grimm, ob ich nicht Recht habe."

dem Zusatz, „daß, wenn mein Vater meine itzigen guten Umstände und Aussichten wüßte (und nicht etwa durch einen guten Freund eines Anderen und zwar falsch berichtet wäre), er mir gewiß nicht auf solche Art schreiben würde, daß ich nicht im Stande bin im Geringsten zu widerstehen. Und ich dachte bey mir selbst: Ja, wenn ich nicht soviel Verdruß in dem Hause wo ich logirte hätte ausstehen müssen, und wenn das Ding nicht so wie ein Donnerwetter auf einander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich würde Sie gewiß recht gebeten haben, nur noch einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu lassen; ich versichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlangt haben und Sie gewiß aus Ihren Schulden gerissen haben. Nun ist es aber schon so; — glauben Sie ja nur nicht daß es mich reuet, denn nur Sie, liebster Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg versüßen, und wir werden es auch thun — ich bin dessen versichert; doch muß ich Ihnen frey gestehen, daß ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Diensten bin — nur dieser Gedanke ist mir unerträglich."

Indessen wurden alle Geschäfte abgemacht, die Sachen der Mutter und sonstige schwere Bagage gepackt und direct nach Salzburg abgeschickt[34]; und am 26. September verließ auch Wolfgang Paris, das ihm reiche Erfahrungen aller Art,

34) Der Koffer kam noch vor Wolfgang in Salzburg an; da die goldne Uhr der Mutter fehlte, fragte Leop. Mozart bei ihm an, ob sie etwa studirt habe. „Wegen der Uhr haben Sie es errathen", lautete die Antwort (18. Dec. 1778) „die hat studirt, habe aber nicht mehr als 5 Louisdor dafür bekommen können." Auch berichtete er daß er die Uhr vom Churfürsten (S. 119) und die Steinerluhr für eine Pariser Uhr zu 20 Louisdor gegeben habe.

aber wenig Freude und Erquickung gebracht hatte, mißmuthig und verstimmt wie er dahin gekommen war.

12.

Der Vater erwartete daß Wolfgang auf dem directen Wege so rasch wie möglich heimkehren werde und gerieth in eine tödtliche Unruhe, als gar keine Nachricht eintraf, daß er in Straßburg angekommen sei. „Ich beichtete und communicirte sammt Deiner Schwester" schreibt er (19. Oct. 1778) „und bat Gott inständigst um Deine Erhaltung; der beste Bullinger betet täglich in der heil. Messe für Dich." Dieser war von Grimm nicht, wie er versprochen hatte, mit der Diligence die in fünf Tagen nach Straßburg fuhr, sondern mit einem Wagen der zwölf Tage gebrauchte befördert worden. Länger wie acht Tage hatte er dieses Fahren nicht aushalten können und war in Nancy geblieben. Unterwegs hatte er einen deutschen Kaufmann getroffen, den ehrlichsten Mann von der Welt, der ihn lieb gewonnen hatte, auf alle Weise für ihn sorgte und um nur mit ihm noch reisen zu können einen weiten Umweg nicht scheute; sie lebten zusammen, wie er sagt, wie die Kinder und weinten, wenn sie an den bevorstehenden Abschied dachten. Mit diesem gedachte er mit einer wohlfeilen Gelegenheit nach Straßburg zu fahren, allein er mußte dort lange warten bis sich eine solche fand und kam erst gegen die Mitte Octobers nach Straßburg.

„Hier geht es pauvre zu", schrieb er „doch werde ich übermorgen Samstag den 17ten Oct., ich ganz allein (damit ich keine Unköſten habe) etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu gefallen per souscription ein Concert geben; denn wenn ich Musique dabey hätte, so würde es mir mit der Illumination über drei Louisdor kosten, und wer weiß,

ob wir so viel zusammenbringen." Das war eine weise Vorsicht, denn in seinem nächsten Briefe (26. Oct. 1778) hatte er zu berichten, daß er bei diesem „kleinen Modell von einem Concert" ganze drei Louisdor eingenommen habe. „Das Meiste" fährt er fort „bestand aber in den Bravo und Bravissimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit seiner Gegenwart. Daß Alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Da habe ich gleich abreisen wollen, aber man hat mir gerathen, ich soll noch bleiben bis andern Samstag und ein großes Concert im Theatre geben; — da hatte ich die nämliche Einnahme zum Erstaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. Der Directeur Mr. Villeneuve schimpfte über die Einwohner dieser wirklich abscheulichen Stadt, daß es eine Art hatte. Ich habe freylich ein wenig mehr gemacht; allein, die Unköston der Musik (die sehr schlecht ist, sich aber sehr gut bezahlen läßt), der Illumination, Wache, Buchdruckerey, die Menge Leute bey den Eingängen 2c. machten eine große Summe aus. Doch muß ich Ihnen sagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatschen so wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll gewesen wäre. Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geschmälet; und ich habe Allen gesagt, daß, wenn ich mir mit gesunder Vernunft vorstellen können, daß so wenig Leute kommen würden, ich das Concert sehr gern gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu sehen. Und in der That mir wäre es lieber gewesen; denn bey meiner Ehre es ist nichts Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Couverts, und nur drey Personen zum Essen, — und dann war es so kalt! Ich habe mich aber schon gewärmt, und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für

21*

meine Unterhaltung recht viel gespielt, habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, und zuletzt lange aus dem Kopfe. — Das ist nun vorbey, wenigstens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht." Außerdem spielte er auch noch auf den beiden besten Silbermannschen Orgeln in der Neukirche und Thomaskirche öffentlich, und da eine große Ueberschwemmung die Wege unfahrbar und seine Abreise unmöglich gemacht hatte, so entschloß er sich an seinem Namenstage, den 31. October, sich und Andere damit zu amusiren, daß er auf Andringen seiner Freunde der Herren Frank, de Beyer u. a. noch ein Concert gab, welches ihm — einen Louisdor einbrachte [1].

---

1) Bei so bewandten Umständen war es kein Wunder, wenn Mozart in Straßburg Geld gebrauchte. Sein Vater hatte ihm eine Anweisung auf den Kaufmann Joh. Ge. Scherz geschickt; der Betrag derselben reichte aber nicht und Mozart entnahm gegen einen Wechsel noch zwölf Louisdor. Diese Schuld brachte ihm nachher noch Verdrießlichkeiten; denn von Wien aus schrieb er seinem Vater (6. Dec. 1783): „Sie werden sich erinnern, daß, als Sie nach München kamen, als ich die große Opera schrieb, Sie mir die Schuld von 12 Louisdor, so ich an Hrn. Scherz in Straßburg gemacht habe, vorhielten, mit den Worten: Mich verdrießt nur Dein weniges Vertrauen so Du zu mir hast — genug, ich habe halt nun die Ehre 12 Louisdor zu bezahlen. Ich reiste nach Wien, Sie nach Salzburg. Nach Ihren Worten mußte ich glauben, daß ich mich wegen diesem nichts mehr zu besorgen hätte; ferners, wenn es nicht geschehen wäre, so würden Sie mir es schreiben, und nun, da ich bey Ihnen war, mündlich sagen. Stellen Sie sich nun meine Verlegenheit und Erstaunen vor, als vorgestern Jemand aus des Hrn. Banquier Oechsers Schreibstube zu mir kam und mir einen Brief brachte; der Brief war von Hrn. Hafner in Salzburg, worin ein Einschluß von Hrn. Scherz war. — — Ich verlange nichts bey Ihnen, liebster Vater, als daß Sie die Güte haben nur bis einen Monat bey Hrn. Hafner oder vielmehr Triendl für mich gut zu stehen. — Was mir bey der ganzen Sache am unangenehmsten ist, daß Hr. Scherz nicht die beste Meynung von mir haben wird, — ein Beweis, daß Ohngefähr, Zufall, Umstände, Mißverstand und was weiß ich Alles

Auf den Rath gereister Freunde trat er am 3. November die Weiterreise mit der Diligence über Mannheim an; es war das freilich ein Umweg von acht Stunden, allein der bessere Weg und bequemere Wagen sollte denselben reichlich einbringen; am 6. Nov. langte er glücklich zur angenehmsten Ueberraschung seiner Freunde dort an. War der Vater schon mit dem langen Aufenthalt in Nancy und Straßburg unzufrieden gewesen, so erschien ihm die Reise nach Mannheim als der dummste Streich, den Wolfgang machen konnte, da die Webersche Familie und seine meisten Freunde schon nach München übergesiedelt und nichts für ihn dort zu thun war. Allein er hing mit seinem ganzen Herzen viel zu sehr an Mannheim, als daß er nicht dort sich in der Erinnerung an eine für ihn so wichtige und so schöne Zeit hätte erholen und entschädigen müssen. Zwar der größte Theil der Musiker war schon in München, aber viele liebe Freunde traf er dort noch an. Er wohnte bei Mad. Cannabich, welche vorläufig noch dort geblieben war, und von der er sich nicht genug erzählen lassen konnte, und bei den Bekannten war es „ein rechtes Gereiß um ihn", denn „sowie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich." Unter diesen Umgebungen wurden auch die alten Wünsche und Hoffnungen in ihm wach. Man war in Mannheim überzeugt, der Churfürst werde gewiß bald wieder dorthin zurückkehren (S. 144), denn er könne die Grob-

---

öfters einen Mann unschuldigerweise um seine Ehre bringen können! Warum hat Hr. Scherz die ganze lange Zeit nichts mehr von sich hören lassen? Mein Name ist doch nicht so verborgen! Meine Opera, welche in Straßburg aufgeführt worden, hat ihn doch wenigstens müssen vermuthen lassen daß ich in Wien war? Und dann seine Correspondance mit dem Hafner in Salzburg! Hätte er sich das erste Jahr gemeldet, ich hätte ihn auf der Stelle und mit Vergnügen gezahlt; ich werde es auch izt thun, aber auf der Stelle bin ich es nicht im Stande."

heiten der Herrn Bayern nicht ertragen und es deshalb in München unmöglich lange mehr aushalten [2]. Wie gern glaubte auch Wolfgang solchen Reden und der bestimmten Aussicht, welche man ihm zugleich eröffnete daß eine Anstellung beim Churfürsten ihm jetzt gar nicht fehlen könne. Mannheim und Salzburg — welch ein Unterschied! „Der Erzbischof“ schrieb er seinem Vater (12. Nov. 1778) „kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sklaverey in Salzburg. Ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke Ihnen eine Visite zu machen, aber lauter Verdruß und Angst, wenn ich mich wieder an diesem Bettlhof sehe.“ Auch fand sich schon vorläufig Aussicht auf Verdienst und — was verlangte er mehr? — Gelegenheit zu dramatischen Compositionen in Mannheim.

Bei der allgemeinen Verödung, welche über Mannheim hereinbrach, als der Churfürst mit dem ganzen Hofstaat nach München übersiedelte, waren patriotische Männer darauf bedacht durch mancherlei Mittel dem stockenden geistigen und materiellen Verkehr wieder aufzuhelfen. Unter diesen war Freiherr Heribert von Dalberg, welcher es durchsetzte, daß der Churfürst eine namhafte Unterstützung zur Unterhaltung eines Theaters bewilligte, durch welches die Pläne ausgeführt werden sollten, welche man früher bei der Gründung eines Nationaltheaters im Sinn gehabt hatte (S. 79 f.) [3].

---

2) Man erzählte sich dort, daß in München Mad. Toscani und Mad. Urban ausgepfiffen wären, so daß der Churfürst sich über die Loge neigte und sch! machte. Als sie sich aber gar nicht irre machen ließen, habe Graf Seeau einige Officiere gebeten nicht solchen Lärmen zu machen, der Churfürst sehe es nicht gern; diese aber haben geantwortet, sie seien für ihr baares Geld im Theater und Niemand habe ihnen dort zu befehlen.

3) Aus den Papieren und Briefen Dalbergs, welche auf der königl. Bibliothek in München aufbewahrt werden, ergiebt sich, daß er in einer Vorstellung darauf antrug, man möge um Mannheim zu heben entweder

Dalberg wurde an die Spitze desselben gestellt und leitete dasselbe so uneigennützig als eifrig; er suchte den Einfluß und die Bedeutung der Bühne zu heben, indem er mit Ernst den künstlerischen Gesichtspunkt sowohl bei der Wahl der aufzuführenden Stücke als bei der Darstellung durch die Schauspieler geltend machte und festhielt. Sowie er im Schauspieler den Künstler ehrte und ihn in seiner gesellschaftlichen Stellung hob und frei machte, so trat er selbst in die Reihe der Schriftsteller für die Bühne und suchte auch durch eigene Leistungen das Theater zu fördern. Auf eine hohe Stufe und zu eigenthümlicher Bedeutung gelangte das Mannheimer Theater allerdings erst im Herbst 1779, wo die vorzüglichsten Mitglieder des Gothaischen Hoftheaters, unter ihnen Iffland, nach Mannheim gezogen wurden[4]. Als Mozart von Paris zurückkam, war Seyler mit seiner Gesellschaft dort, allein man war schon damals eifrig bestrebt die vorhandenen Kräfte weiter auszubilden. Für die Oper waren diese allerdings nicht bedeutend; was ausgezeichnet war hatte der Churfürst mit nach München genommen, und die Seylersche Gesellschaft war nur für Operetten und Liederspiele eingerichtet; aber auch hier dachte man höher hinaus, der Gedanke einer deutschen Nationaloper war nicht aufgegeben und einen Com-

---

die Universität von Heidelberg dorthin verlegen oder eine Summe für öffentliche Vergnügungen bewilligen, damit der Adel veranlaßt würde sich wieder dort aufzuhalten; dazu sei das Theater besonders geeignet, wobei denn auch die nicht zur Ausführung gekommenen Pläne zur Hebung der dramatischen Kunst in Deutschland verwirklicht werden könnten; er schlug vorläufig eine Unterstützung von jährlich 10000 fl. vor. Der Minister v. Hompesch lehnte in einem Schreiben vom 16. Juli 1778 zwar den ersten Vorschlag als unthunlich ab, ging aber auf den zweiten bereitwillig ein und versprach ihn zu befürworten.

4) Devrient Gesch. der deutsch. Schauspielkunst III S. 3 ff.

ponisten wie Mozart dafür zu gewinnen war keine üble Aussicht — wie gern wollte er sich halten lassen. Er war noch nicht acht Tage dort, so schreibt er schon voll Begeisterung seinem Vater (12. Nov. 1778): „Ich kann hier vielleicht 40 Louisd'or gewinnen! — freylich muß ich sechs Wochen hier bleiben, oder längstens zwey Monate. Die Seyler'sche Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt seyn wird; Hr. von Dalberg ist Director davon, dieser läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, Etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals hier ein solch Stück zwey Mal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! In der That mich hat noch niemals Etwas so surprenirt! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird, und die Musique wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft fürtrefflich [5]. Sie wissen, daß

---

5) Die erste Anregung hatte Rousseau durch seinen Pygmalion gegeben. Brandes hatte 1772 in Weimar für seine Frau, die damals berühmte Schauspielerin Charlotte Brandes, Ariadne auf Naxos geschrieben, welche Schweitzer in Musik setzte, dem aber dann die Composition der Alceste aufgetragen wurde, für welche er die besten Sachen seiner Ariadne benutzte (Brandes Selbstbiogr. II S. 140. 156 f.). Als sie nach dem Schloßbrande 1775 nach Gotha versetzt wurden, übernahm Benda die Composition der Ariadne, welche dort mit großem Erfolg gegeben wurde (Brandes a. a. O. II S. 173. 184). Der außerordentliche Beifall die-

Benda[6] unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, daß ich

---

ses Melodram erregte in Mad. Seyler, der fortwährenden Nebenbuhlerin von Mad. Brandes, den Wunsch nach einer ähnlichen Rolle, und dies veranlaßte Gotter für sie die Medea zu schreiben, welche Benda ebenfalls in Musik setzte (Brandes a. a. O. II S. 192). In Mannheim traten später beide Nebenbuhlerinnen wieder nebeneinander jede in ihrer Rolle auf (Brandes a. a. O. II S. 273). Das Interesse des Publicums für diese Melodramen war sehr lebhaft, sie wurden allenthalben gegeben und mit Entzücken aufgenommen (vgl. Forkel krit. Bibl. III S. 250 ff.); auch in Paris wurde die Ariane abandonée 1781 mit Beifall aufgeführt: Grimm sagt (corr. litt. X p. 450): La musique, sans avoir cette élégance de style continue qui semble n'appartenir qu'aux maitres de l'école italienne, est faite avec chaleur et pleine d'expression. Brandes schrieb nachher noch Ino, welche Reichardt componirte, aber mit geringerem Erfolg (Brandes a. a. O. II S. 225), sowie Ramlers Cephalus und Procris; darauf folgte Meißners Sophonisbe von Neefe componirt. Auch wird von zwei Melodramen Lampedo von Lichtenberg und Vogler und Amazili von Buri berichtet, welche nicht gedruckt sind (A. M. Z. II S. 353 ff.).

6) Georg Benda, geb. 1722 in Jungbunzlau, kam 1740 nach Berlin, trat dort in die Kapelle und wurde 1748 als Kapellmeister nach Gotha berufen wo er, meistentheils für Kirchen- und Instrumentalmusik, sehr thätig war. Nachdem er 1764 Italien besucht hatte, componirte er die italiänischen Opern Xindo riconosciuto (1765 Hiller wöch. Nachr. 1766 S. 41 ff.) und Il buon marito (1766 Hiller wöch. Nachr. 1766 S. 143 ff.). Die Anwesenheit der Seylerschen Schauspielergesellschaft und die darauf (1775) erfolgte Gründung eines Hoftheaters in Gotha (Devrient Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst II S. 254 ff.) veranlaßte daß man die nach Hillers Vorgang in Weimar gepflegte deutsche Oper auch dort ausbildete, und so componirte Benda die von Gotter bearbeiteten Opern Der Dorfjahrmarkt (1776), Walder (1777 Forkel krit. Bibl. II S. 230 ff.), Romeo und Julie (1778, Brandes Selbstbiogr. II S. 193 f.). Im Jahr 1778 verließ er, weil er sich gegen Schweitzer zurückgesetzt sah, plötzlich Gotha und hielt sich eine Zeitlang in Hamburg und Wien auf, kehrte darauf nach Gotha zurück, nahm indeß

das, was ich mir gewunschen, zu machen habe[7]. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen."

Das Duodrama welches er zu componiren brannte hieß Semiramis und der Poet war sein Freund und Gönner, Herr von Gemmingen (S. 184). Dieser war es auch eigentlich, welcher wünschte daß Mozart bleiben möchte um die Semiramis zu componiren, denn Dalberg hatte andere Absichten mit ihm. Er hatte eine Oper Cora gedichtet[8] und wünschte sehr dieselbe componirt zu sehen; er hatte sich deshalb an Gluck und an Schweitzer gewandt[9], allein da er

---

seine Stellung nicht wieder ein, sondern lebte von da auf dem Lande ohne sich mit Musik zu beschäftigen und starb 1795 in Köstritz. Er war seiner Zerstreutheit wegen kaum weniger bekannt (A. M. Z. II S. 876. 894. VI S. 531), als seiner Compositionen wegen, die ungemein geschätzt wurden, so daß man ihn als den würdigen Vorgänger Mozarts bezeichnete (A. M. Z. III S. 329 f. XVI S. 869).

7) Dem Vater war die Einrichtung der Melodramen offenbar noch nicht bekannt, er meinte es würde auch darin gesungen und diese Mischung behagte ihm nicht; deshalb belehrt ihn Wolfgang noch einmal (18. Dec. 1778): „Was die Monodrame und Duodrame betrifft, so ist eine Stimme zum Singen gar nicht nothwendig, indem keine Note darin gesungen wird, es wird nur geredet, — mit einem Worte, es ist ein Recitativ mit Instrumenten, nur daß der Acteur seine Worte spricht und nicht singt. Wenn Sie es nur einmal am Clavier hören werden, so wird es Ihnen schon gefallen, — hören Sie es aber einmal in der Execution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür. Allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es."

8) Dalbergs Cora ist in Mannheim 1782 gedruckt; ich habe sie aber nicht zu Gesicht bekommen.

9) Die hierauf bezüglichen Briefe Glucks sind gedruckt in der süddeutschen Musikzeitung 1854 S. 174 (vgl. I S. 211); auch daß Schweit-

sich derselben nicht sicher hielt, suchte er nun auch Mozart dafür zu gewinnen, der schon der mittelmäßigen Sänger wegen wenig Neigung zu dieser Aufgabe hatte. Auch mit der splendiden Bezahlung, welche wohlmeinende Freunde ihm in Aussicht gestellt hatten, sah es bei näherer Verhandlung sehr unsicher aus[10]. Indessen würde Mozart schwerlich von Mann-

zer mit der Composition der Cora beschäftigt sei, wird in Dalbergs Correspondenz vom Jahr 1778 erwähnt.

10) Die ganze Situation wird klar aus folgendem Briefe Mozarts an Dalberg (Mannheim 24. Nov. 1778), der sich unter den mehrerwähnten Dalbergschen Papieren findet: »Monsieur le Baron! Ich habe Ihnen schon zweymal aufwarten wollen, aber niemalen das Glück gehabt Sie anzutreffen; gestern waren Sie zwar zu Hause, ich konnte Sie aber nicht sprechen. Daher bitte ich um Verzeyhung daß ich Ihnen mit etlichen Zeilen überlästig fallen muß; indem es für mich sehr dringend ist daß ich mich Ihnen erkläre. — Herr Baron! Sie kennen mich; ich bin nicht interessirt, besonders wenn ich weiß daß ich im Stande bin einem so großen Liebhaber und wahren Kenner der Musik, wie Sie sind, eine Gefälligkeit zu erweisen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben sollte; — mithin nehme ich mir die Freyheit nun mein letztes Wort in dieser Sache zu reden, indem ich ohnmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisdor ein Monodrama zu schreiben, mich zwey Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beyzuwohnen rc.; jedoch mit diesem Beysatz, daß, es mag sich ereignen was nur will, ich zu Ende Jenners meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spektakel frey zu seyn versteht sich von selbst. [Brandes erzählt daß die Schauspieler in der Oper, wenn sie nicht beschäftigt waren, das Eintrittsgeld erlegen mußten (Selbstbiogr. II S. 277 f.)] Sehen Sie, mein Herr Baron, das ist Alles was ich thun kann; wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie sehen, daß ich gewiß sehr discret handle. Was Ihre Opera betrifft, so versichere ich Sie daß ich sie von Herzen gern in Musik setzen möchte. Diese Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden Sie selbst zugestehen; denn es ist (recht gering gerechnet) noch einmal soviel Arbeit als ein Monodrama; — und was mich am meisten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir selbst sag-

heim fortgegangen sein, so lange nur noch ein Schimmer von Hoffnung war dort anzukommen; er, der so glücklich war dort Beschäftigung zu finden, daß er seinem Vater ganz erfreuet schrieb (12. Nov. 1778): „Man richtet hier auch eine Academie des amateurs auf, wie in Paris, wo Hr. Fränzl (I S. 608) das Violin dirigirt, und da schreibe ich just an einem Concert für Clavier und Violine“[11]. Allein der Vater, der mit dem „närrischen Einfall“ sich so lange in Mannheim aufzuhalten sehr unzufrieden wär, legte sich ins Mittel und stellte ihm vor (19. Nov. 1778), daß an eine seinen Anforderungen entsprechende Stellung in Mannheim nicht zu denken sei, da der Churfürst unmöglich nach Mannheim zurückkehren könne. Ueberhaupt sei eine Anstellung in bayerschen Diensten jetzt nicht wünschenswerth, da beim Tod des Churfürsten „ein Bataillon Künstler, die in Mannheim und München sind, in die weite Welt wandern und Brod suchen müssen, da der Herzog von Zweybrücken selbst ein Orchestre von 36 Personen hat und die [ehemalige] Mannheimer Mu-

---

ten, schon wirklich Gluck und Schweitzer daran schreiben. Doch setzen wir daß Sie mir 50 Louisdor dafür geben wollten, so würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Eine Opera ohne Sänger und Sängerinnen — was will man denn da machen! Uebrigens wenn unter dieser Zeit ein Aussehen ist daß man sie aufführen kann, so werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe diese Arbeit anzunehmen; — denn sie ist nicht klein, das schwöre ich Ihnen bei meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nun bitte ich um baldige Entschließung. Wenn ich es noch heute wissen kann, so wird es mir desto angenehmer seyn, indem ich gehört habe, daß künftigen Donnerstag Jemand ganz allein nach München reiset und ich sehr gern von dieser Gelegenheit profitiren möchte. Unterdessen habe ich die Ehre u. s. w.

11) Dies scheint nicht vollendet zu sein; mindestens habe ich davon keine Spur gefunden.

sik 80000 fl. kostet"; er will daher auch von den „vielleicht zu verdienenden 40 Louisdor" nichts wissen; sondern erklärt ihm kategorisch: „Beim Empfang dieses wirst Du abreisen!" Und um jeder noch denkbaren Einrede zu begegnen, so spricht er sich wenige Tage darauf noch einmal gegen ihn aus und legt die wirkliche Lage der Dinge unumwunden dar. „Zwey Sachen" schreibt er (23. Nov. 1778) „sind, die Dir den Kopf voll machen und Dich in aller vernünftiger Ueberlegung hindern. Die erste und Hauptursache ist die Liebe zur Mlle. Weber, der ich ganz und gar nicht entgegen bin; ich wars damals nicht, als ihr Vater arm war, warum sollte ichs nun itzt seyn, da sie Dein Glück und nicht Du ihr Glück machen kannst? Ich muß vermuthen, daß ihr Vater diese Liebe weiß, da es alle Mannheimer wissen, da es Hr. Fiala [I S. 585] von ihnen gehört, da es Hr. Bullinger, der beym Grafen Lodron als Instruktor ist, hier erzählte, da er mit den Mannheimer Musicis auf dem Postwagen von Ellwang (wo er in die Vacanz war) fuhr und diese von nichts anderem mit ihm sprachen als von Deiner Geschicklichkeit, Composition und Liebe mit Mlle. Weber." Allein in Salzburg werde er München so nahe sein, daß er leicht hinreisen, auch Mlle. Weber nach Salzburg kommen könne, wo sie denn bei ihnen wohnen werde; die Veranlassung werde nicht ausbleiben, Fiala habe dem Erzbischof von dem Gesange der Weber und von dem Ansehen, das Wolfgang in Mannheim genieße, viel erzählt; auch die übrigen Freunde Cannabich, Wendling, Ritter, Ramm möge er nach Salzburg einladen, sie würden gastliche Aufnahme bei ihm finden. „Sonderheitlich" fährt er fort „wird Dir die Antretung der hiesigen Dienste (ob es gleich itzt die zweyte Ursache ist, die Dir den Kopf voll macht) die einzige sichere Gelegenheit seyn, wiederum nach Italien zu kommen, welches mir mehr im Kopf steckt als Alles das

Uebrige. Und diese Antretung ist ohnabänderlich nothwendig, wenn Du anderst nicht den allerverdammlichsten und boshaftesten Gedanken hast Deinen für Dich so besorgten Vater in Schande und Spott zu setzen; Deinen Vater, der seinen Kindern alle Stunden seines Lebens geopfert, um Credit und Ehre zu bringen, da ich nicht im Stande bin eine Schuld, die sich in Allem auf 1000 fl. belaufet, zu bezahlen, wenn Du nicht durch die hier richtige Einnahme Deines Gehalts die Abzahlung erleichterst; wo ich dann sicher alle Jahr über 400 fl. abzahlen und noch dabey mit Euch beyden herrlich leben kann. — — Ich will, wenn Gott will, noch ein Paar Jahre leben, meine Schulden zahlen — und dann magst Du, wenn Du Lust hast, mit dem Kopf an die Mauer laufen; — doch nein! Du hast ein zu gutes Herz! Du hast keine Bosheit, Du bist nur flüchtig, — es wird schon kommen!"

Hier war nun nicht mehr zu widerstehen; Wolfgang schrieb (3. Dec. 1778) er werde den 9. Dec. abreisen, aber auf dem schnellsten Weg kam er doch noch nicht. „Wissen Sie wohl, mit was für Gelegenheit ich künftigen Mittwoch abreise? Mit dem Hrn. Reichsprälaten von Kaysersheim. Als ihm ein guter Freund von mir gesprochen, so kannte er mich gleich von Namen aus und zeigte viel Vergnügen mich zum Reise-Compagnon zu haben; er ist (obwohl er ein Pfaff und Prälat ist) ein recht liebenswürdiger Mann. Ich gehe also über Kaysersheim und nicht Stuttgard." Der Abschied von Mannheim ward ihm und allen seinen Freunden sehr schwer. Besonders Mad. Cannabich, die er nun als eine seiner besten und wahrsten Freundinnen recht hatte kennen lernen, sowie sie ihm ihr ganzes Vertrauen in den intimsten Familienangelegenheiten schenkte, war sehr betrübt; sie stand bei seinem Weggehen gar nicht auf, weil sie nicht Abschied nehmen wollte und konnte, und er schlich sich so fort um ihr das Herz nicht

noch schwerer zu machen. Sein Melodrama aber mochte er darum nicht aufgeben. „Ich schreibe nun" meldet er (3. Dec. 1778) „dem Hrn. v. Gemmingen und mir selbst zu Liebe den ersten Act der declamirten Oper, die ich hätte schreiben sollen, umsonst, nehme es mit mir und mache es dann zu Hause aus; — sehen Sie, so groß ist meine Begierde zu dieser Art Composition"[12].

Am 13. December kam er glücklich in Kaysersheim an, und da der Prälat ihn ungemein favorisirte und sehr liebenswürdig war, so entschloß er sich dort so lange zu verweilen, um wieder in Gesellschaft seines Wirths nach München zu reisen, wo er am 25. Dec. glücklich eintraf. Hier versprach er sich glückliche Tage in der Gesellschaft aller seiner lieben Freunde von Mannheim her und vor allem durch das Wiedersehen seiner geliebten Aloysia; er hatte, damit nichts an seiner Freude fehle, das Bäsle aufgefordert nach München zu kommen und ihr angedeutet daß sie dort vielleicht eine

---

12) Die Semiramis von Gemmingen ist meines Wissens nicht gedruckt; über Mozarts Composition kann ich ebenfalls keine nähere Auskunft geben. Im Theaterkalender auf das Jahr 1779 heißt es S. 137: Mozard ... Kapellmeister zu Salzburg: setzt an Semiramis, einem musikalischen Drama des Frh. von Gemmingen"; was wohl auf einer Privatmittheilung beruht. In den folgenden Jahrgängen wird sie regelmäßig als vollendet unter Mozarts Compositionen aufgeführt, ich habe aber keine Notiz gefunden, daß sie irgendwo aufgeführt worden sei, noch sonst eine Erwähnung als daß Gerber unter den von Leopold Mozart hinterlassenen Compositionen neben Bastien und Bastienne und der verstellten Gärtnerin auch Semiramis aufführt. Dies ist, wie schon I S. 11 (vgl. S. 366) bemerkt wurde, nur dadurch zu erklären, daß man nach Leop. Mozarts Tod die von ihm aufbewahrten Jugendwerke Wolfgangs für seine Arbeiten hielt; allein danach muß man annehmen daß Mozart Semiramis ganz oder zum Theil vollendet habe. Wie es zugegangen sei, daß sie nicht mit den übrigen Opern wieder in Mozarts Hände und aus seinem Nachlasse in Andrés Besitz gelangt ist, weiß ich nicht zu erklären.

wichtige Rolle zu spielen haben werde, er war seines Glücks gewiß.

Zunächst erhielt er einen Brief seines Vaters, worin ihm dieser aufs eindringlichste befahl, daß er mit der ersten Diligence im Januar abreisen und nicht etwa versuchen solle sich durch Cannabich einen weiteren Aufschub zu erwirken, den er dann ausführlich von der Unthunlichkeit überzeugen wolle. Er sah voraus daß Wolfgang jetzt Alles aufbieten werde um mit Hülfe seiner Freunde einen Dienst in München zu erlangen und der Salzburger Sklaverei zu entgehen; um dem zuvorzukommen setzte er ihm noch einmal ausführlich auseinander, daß eine Anstellung in München mit 600—700 fl. Gehalt nicht so gut sei als eine in Salzburg mit 400—500 fl.; daß jene unsicher sei, während diese „nicht abstirbt"; Salzburg sei ein ruhiger Winkel, wo man die gefährlichen politischen Aspecten sicher abwarten könne; damit sei gar nicht gesagt, daß er immer dort bleiben solle, nur jetzt müßten ihre Angelegenheiten erst geordnet werden. Diese Vorstellungen kamen Wolfgang sehr ungelegen; denn in der That arbeiteten seine treuen Freunde Cannabich und Raaff „mit Händen und Füßen" für ihn; auf ihren Rath hatte er sich schon vorgenommen dort eine Messe für den Churfürsten zu schreiben[13], die Sonaten welche er der Churfürstin dedicirt hatte (S. 161), waren grade noch zeitig genug angekommen, daß er sie ihr selbst überreichen konnte: — nun zerstörte der Vater

13) Von dieser Messe scheint das Kyrie fertig geworden zu sein, da nach der Angabe von Al. Fuchs ein Kyrie in Es dur, in München 1779 componirt, vorhanden war (Beil. VIII, 18) und zwar in der Sammlung Königs Ludwig von Bayern. Dies letztere ist aber ein Irrthum, wie ich von Kapellmeister Fr. Lachner erfahre, der die Güte hatte demselben nachzufragen; ich bin somit außer Stande über dieses Kyrie näher zu berichten.

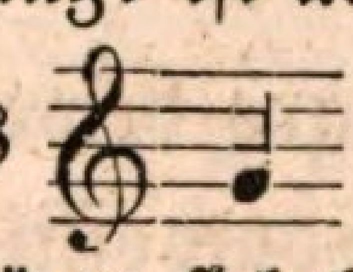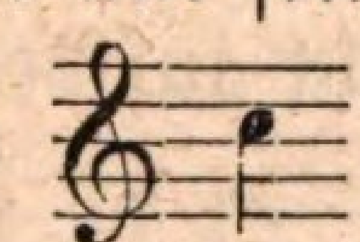
alle Hoffnungen und mit der Aussicht auf die Trübsal der Salzburger Verhältnisse wurde in ihm die Besorgniß wach, daß sein Vater, unzufrieden und verstimmt, ihn nicht freundlich empfangen werde. Er schüttete sein Herz ihrem alten Freund, dem Flötisten Becke (S. 51) aus, der ihn durch seine Vorstellungen von der Güte und Nachsicht seines Vaters nur noch mehr rührte. „Ich habe niemals schlechter geschrieben als diesmal", schreibt er diesem (29. Dec. 1778) „denn ich kann nicht, mein Herz ist gar zu sehr zum Weinen gestimmt. Ich hoffe, Sie werden mir bald schreiben und mich trösten." Das versäumte der Vater, dem auch Becke zu Gunsten des Sohnes geschrieben hatte[14], keineswegs; er versicherte ihn, daß er eines zärtlichen Empfangs gewiß sein könnte, und daß auch für seine Unterhaltung alles geschehen werde, das „Herbstvergnügen aus der Schützencasse" war seinetwegen verschoben worden. Er machte ihn aber darauf aufmerksam daß sein langes Ausbleiben, da das Decret schon vier Monat alt sei, auch den Erzbischof ungeduldig mache, und man dürfe es nicht darauf ankommen lassen, daß er dasselbe wohl gar zu-
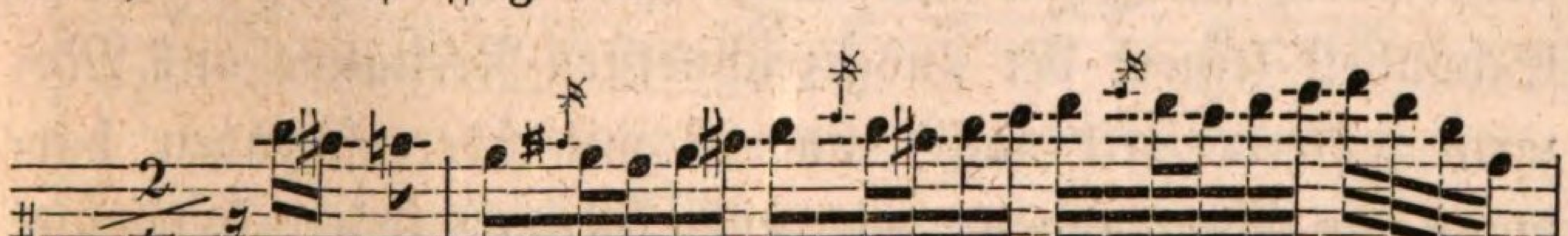
14) „Er brennt vor Verlangen" schreibt Becke „seinen liebsten theuersten Vater zu umarmen —, welches sobald als es seine hiesige Umstände erlauben folgen wird; nur machte er mich selbst fast kleinmüthig, indem ich ihn seit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeste Herz! Nie habe ich ein Kind gesehen, das mehr Empfindung und Liebe für seinen Vater in seinem Busen trägt als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht so zärtlich seyn als er es wünschet; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem väterlichen Herzen. Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wie viel mehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater seyn. Nur mündlich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem besten Charakter, als dem redlichsten und eyfrigsten Menschen."

rückziehe[15]. Darauf antwortete Wolfgang (8. Jan. 1779): „Ich versichere Sie, mein liebster Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht zu Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes versichert worden bin, daß Sie mich besser kennen als vorhin! Es war einmal keine andere Ursache an der langen Verzögerung nach Haus zu reisen, an der Betrübniß, — die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte —, als dieser Zweifel. Was könnte ich denn sonst für eine Ursach haben? Ich weiß mich nichts schuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte; ich habe keinen Fehler (denn ich nenne Fehler das, welches einem christlichen und ehrlichen Mann nicht ansteht) begangen. Mit einem Wort, ich freue mich und ich verspreche mir schon im Voraus die angenehmsten und glücklichsten Täge — aber nur in Ihrer und meiner liebsten Schwester Gesellschaft. Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von gebornen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich."
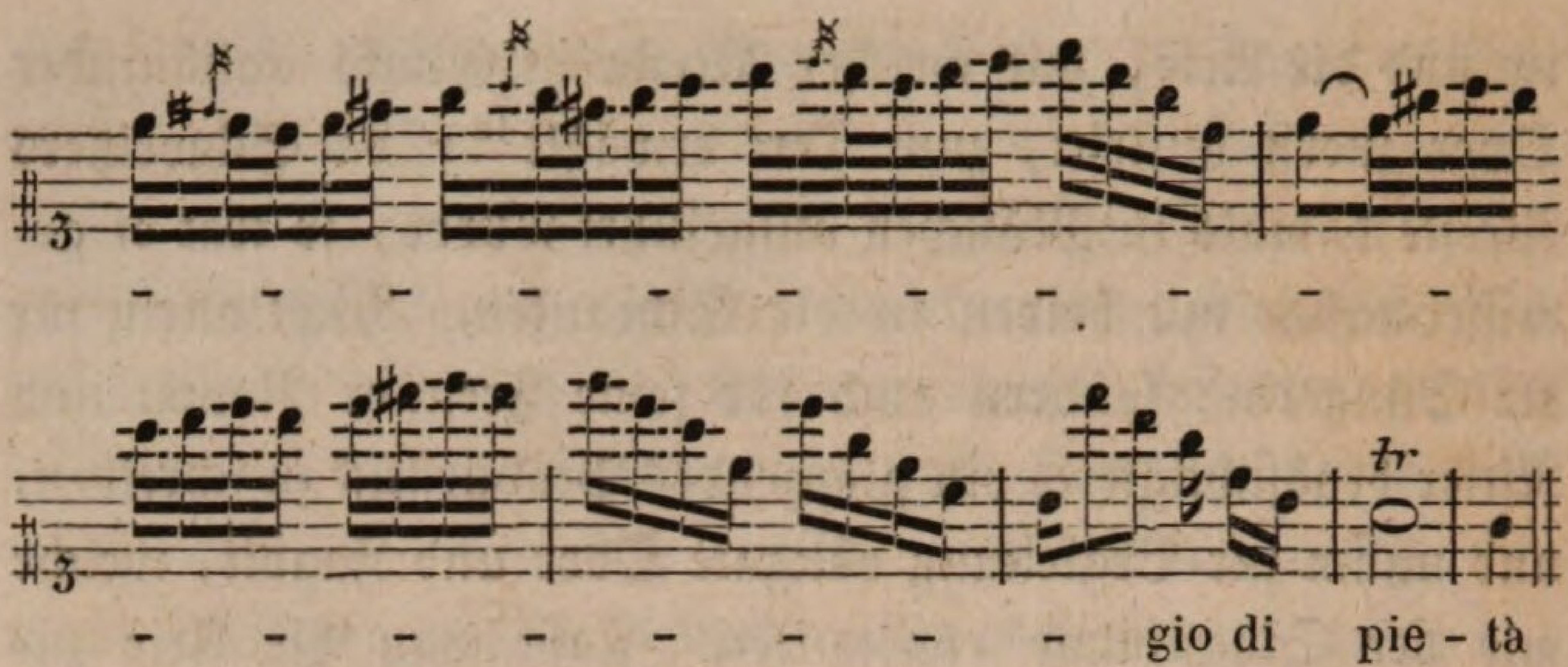
Doch hatte er zur Betrübniß nicht allein diese Ursache; in München erlebte er noch eine andere schmerzliche Enttäuschung. Er fand bei Webers eine freundliche Aufnahme und mußte seine Wohnung bei ihnen nehmen; Aloysia war als Sängerin bedeutend fortgeschritten und Mozart, wie sich das von ihm nicht anders erwarten läßt, brachte ihr seine Huldigung musikalisch von Neuem dar, indem er eine große Arie für sie schrieb. Nicht ohne Selbstgefühl hatte er das Recita-

15) Er meint, das Regal, das Wolfgang von der Churfürstin für die Sonaten erwarte, werde einen längeren Aufenthalt nicht lohnen, zumal da Graf Seeau wahrscheinlich die Hälfte für sich behalten werde; ein Verdacht, der zu den S. 47 angeführten Charakterzügen paßt.

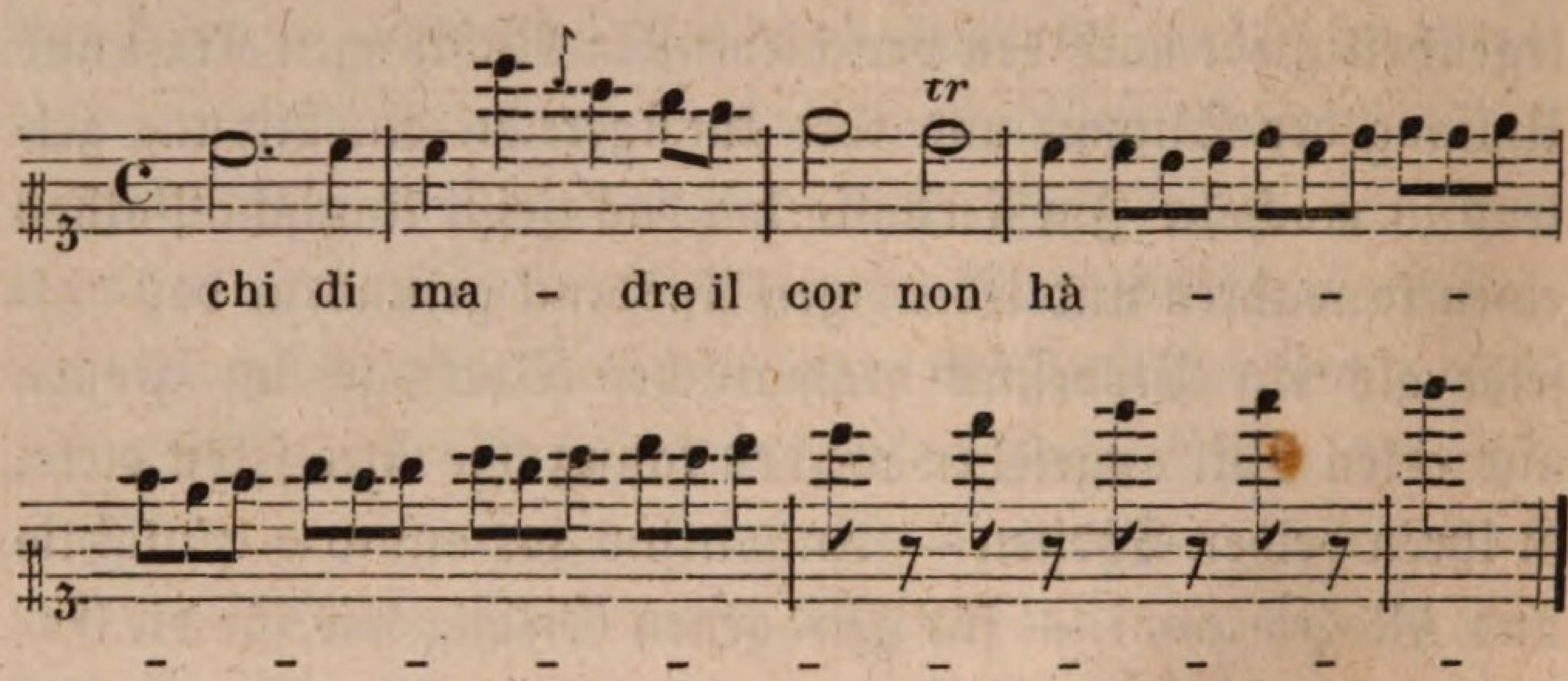
tiv und die Arie, mit welcher Alceste in Glucks italiänischer Oper zuerst auftritt, zum Text erwählt[16]; da Schweitzers Alceste damals in München aufgeführt wurde, so trat er gewissermaßen mit beiden in die Schranken. Nicht allein für die Sängerin, sondern auch für seine Freunde Ramm und Ritter beabsichtigte er ein glänzendes Bravurstück zu schreiben, und nahm zur Begleitung obligate Oboe und Fagott, welche mit der Singstimme concertiren. Faßt man die Arie zunächst als Bravurstück ins Auge, so leistet es in dieser Hinsicht was nur zu wünschen ist, indem es der Sängerin Gelegenheit giebt nach den verschiedensten Richtungen Kraft und Umfang der Stimme und ihre kunstgerechte Ausbildung geltend zu machen. Im Recitativ hat das tiefste tragische Pathos einen so wahren und lebendigen Ausdruck gefunden, daß dasselbe als ein Probestück dramatischen Vortrags im großen und edlen Stil angesehen werden kann; die Arie selbst bietet in ihren beiden Theilen — Andantino sostenuto e cantabile und Allegro assai — für getragenen Gesang wie für die Coloratur die schönsten Aufgaben. Die Stimmlage ist auch hier die eines hohen Soprans, die nur selten bis  hinunter geht, eigentlich aber von  aufwärts sich bewegt; was der Sängerin an Höhe und Volubilität zugemuthet wird, können Passagen wie



16) Das Manuscript der Partitur (André Verz. 76) hat die Ueberschrift: Scena per la Sgra. Weber di Wolfgango Amadeo Mozart, Monaco li 8 di Gennaio 1779.
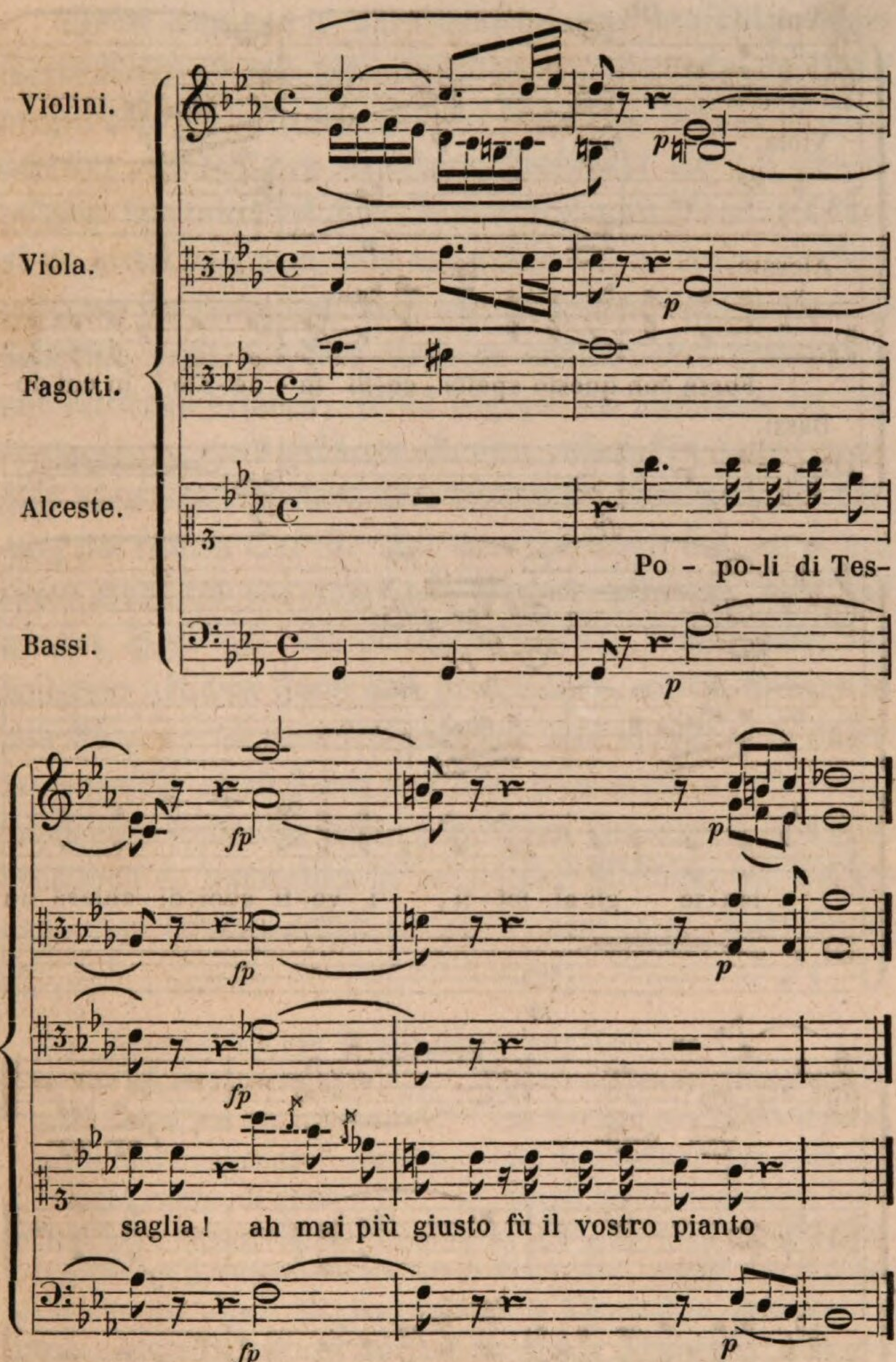


im Andantino, und
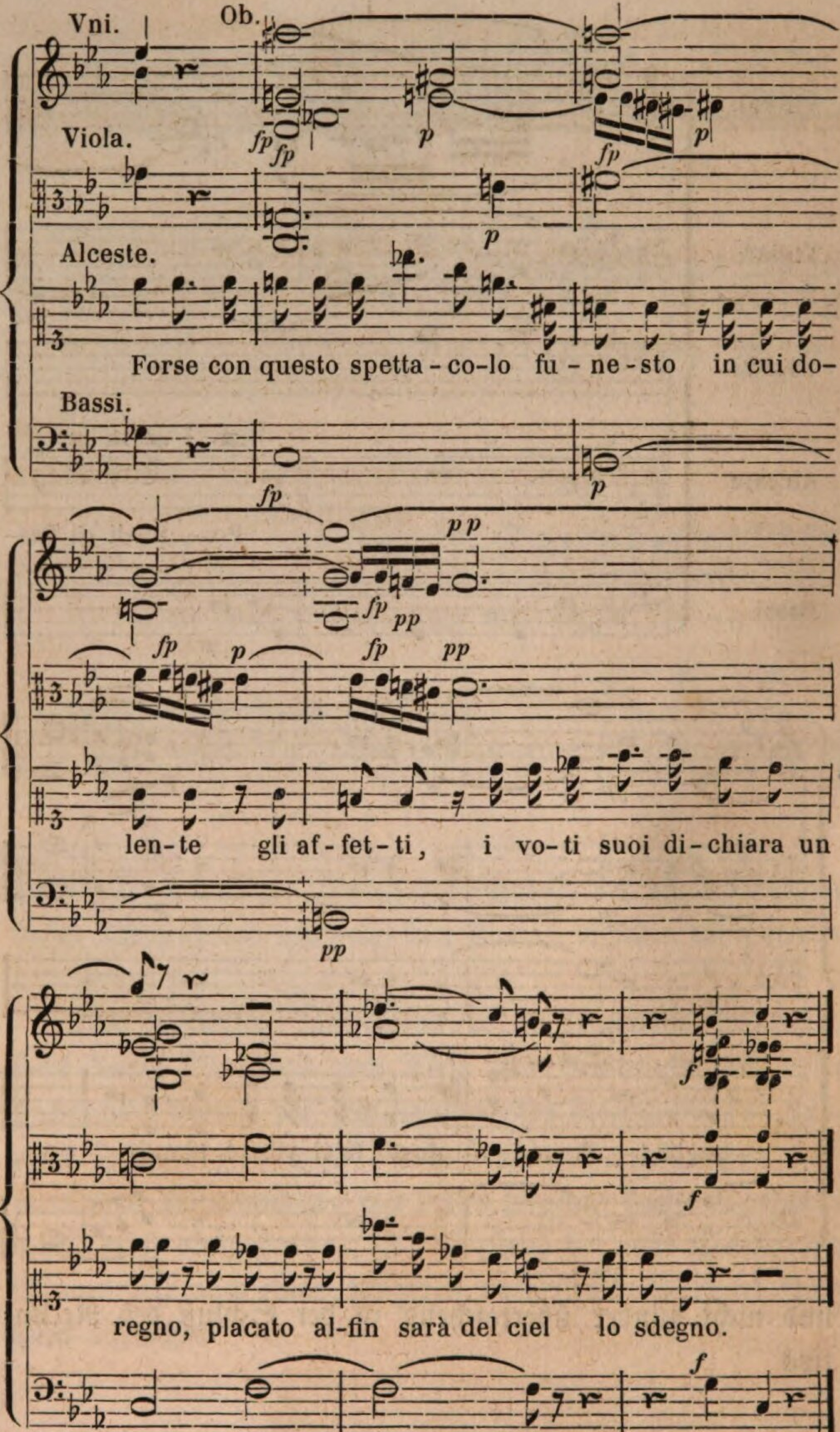


im Allegro beweisen. Indessen beschränkt sich die Bedeutung dieser Composition nicht auf den Antheil welchen die Virtuosität daran hat.

Das Recitativ, unleugbar der bedeutendste Abschnitt, steht durch Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks bei edler Schönheit keinem der ausgezeichnetsten Recitative aus Mozarts späterer Zeit nach, und ist mit überraschenden harmonischen Wendungen, mit denen Mozart später sparsamer war, reich ausgestattet. So ist gleich der erste Eintritt der Singstimme nach einem längeren pathetischen Vorspiel frappant und schön



und nicht minder überraschend ist der Schluß des Recitativs


Vni.
Ob.
Viola.
Alceste.
Forse con questo spetta-co-lo fu-ne-sto in cui do-
Bassi.
len-te gli af-fet-ti, i vo-ti suoi di-chiara un
regno, placato al-fin sarà del ciel lo sdegno.

Wollte man das in allen Einzelnheiten sorgfältig ausgeführte Recitativ mit dem einfachen Seccorecitativ bei Gluck vergleichen, so kann kein Zweifel sein, daß sowohl in Hinsicht der musikalischen Erfindung überhaupt als der ausgeprägten Charakteristik das Mozartsche weit überlegen ist; allein hiebei darf man nicht außer Acht lassen, daß wenn Mozart, der Recitativ und Arie als ein selbständiges Ganze behandelte, recht that das Einzelne ausführlicher darzustellen und stärker zu betonen, Gluck dagegen die Situation im Zusammenhang eines größeren Ganzen aufzufassen hatte; weshalb denn sein einfaches, aber ausdrucksvolles Recitativ dort ganz am rechten Ort ist. Die Arie selbst hält sich, was den tiefen Ausdruck des tragischen Pathos anlangt, nicht auf gleicher Höhe mit dem Recitativ[17]. Sie besteht nach der späterhin üblichen Form aus zwei Sätzen, einem Andantino und Allegro, die dem Umfang und dem Gehalt nach einander ungefähr gleich stehen und jeder selbständig gegliedert und ausgeführt sind. Die Motive in beiden sind einfach und ausdrucksvoll — namentlich ist der mittlere Abschnitt des Allegro in C-moll leidenschaftlich erregt —, aber in der Ausführung

17) Gluck hat den von Mozart componirten Text

Io non chiedo eterni dei
tutto il ciel per me sereno,
ma il mio duol consoli almeno
qualche raggio di pietà.

Non comprende i mali miei,
ne il terror che empie il petto,
chi di moglie il vivo affetto,
chi di madre il cor non hà!

in drei nicht langen Sätzen (Moderato; Adagio; Allegro) dargestellt. Darauf treten Zwischenreden der beiden Kinder ein, welche dem Schmerz der Alceste eine andere Richtung geben, die sich dann in einem längeren Allegro ausspricht. Diese nur auf der Bühne verständliche Situation ließ Mozart für die Concertarie ganz fallen. Es ist lehrreich zu vergleichen, wie diese Verschiedenheit der künstlerischen Voraussetzungen und der Individualitäten eine so abweichende Behandlung desselben Textes hervorgerufen hat.

ist durch die Rücksicht auf die Bravur, welche auch bei den durchaus concertirenden Blasinstrumenten maßgebend war, der schwere Ernst der Stimmung zurückgedrängt. Die Behandlung der Singstimme und der concertirenden Instrumente, sowohl für sich als in ihrem Verhältniß zu einander, wie des Orchesters[18], welches die Grundlage für die freie Bewegung der Solostimmen bildet, ist meisterhaft, die Gruppirung klar und durchsichtig, auch ist nirgends das Maaß überschritten oder ein Widerspruch gegen die Stimmung bemerkbar. Mit Meisterschaft vorgetragen wird die Arie nicht allein eine glänzende, sondern die gehörige Wirkung hervorbringen; aber daß auf die individuelle Anlage und Virtuosität in solcher Weise gerechnet ist weist schon darauf hin, daß das rein aus der Situation geschöpfte dramatische Element verkürzt werden mußte; und damit das so angelegte Kunstwerk ein harmonisches Ganze werden könnte, durfte überhaupt der Ton der Leidenschaft nicht mit voller Kraft angeschlagen werden. So weit man sich von Aloysia Weber als Sängerin eine Vorstellung aus den von Mozart für sie geschriebenen Compositionen machen kann, war der überwältigende Ausdruck heftiger und feuriger Leidenschaft nicht ihre Stärke; so wenig es ihrem Vortrag an innigem Gefühl gefehlt haben kann, so scheint doch eine gewisse Mäßigung ihr eigen gewesen zu sein, welche Mozart als ein Element künstlerischer Harmonie aufzufassen wußte[19].

---

18) Das Orchester besteht außer den obligaten Instrumenten, Oboe und Fagott, nur aus dem Quartett und zwei Hörnern; durchgehends ist demselben die Rolle einer einfachen Begleitung angewiesen.

19) Ein etwas wunderlicher Musikenthusiast, Frh. v. Boecklin, schreibt von der Lange, daß sie „gleichsam Wunder that mit ihrer feinsten Kehle" und daß ihre Stimme einer Cremoneser Geige ähnlich, ihr Gesang aus-

Diese Arie war der Abschiedsgruß an Aloysia Weber. Der Vater, welcher gewöhnt war nur auf den Eigennutz der Menschen zu rechnen, hatte schon die Besorgniß geäußert, daß Weber jetzt, wo er Wolfgang nicht mehr nöthig hätte, ihn auch nicht mehr kennen würde. Dies war zwar nicht der Fall, aber bei Aloysia fand er die alte Gesinnung nicht mehr. „Sie schien den, um welchen sie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Deßhalb setzte sich Mozart flugs ans Klavier und sang laut: Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will"[20]. Mit dieser Abfertigung mochte er seinem Stolz genügen, aber nicht seinem Herzen; seine Liebe zu ihr war zu wahr und innig um so rasch zu verfliegen wie die Laune eines Frauenzimmers, dessen wahren Charakter er erst später würdigen lernte. Noch von Wien aus schrieb er über sie dem Vater (16. Mai 1781): „Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr; aber was ist man nicht, wenn

drucksvoller und rührender als der der Mara sei (Beitr. zur Geschichte der Musik S. 18 f.).

20) So erzählt Nissen S. 415 f., der noch berichtet, Mozart sei mit einem rothen Rock — den er auch auf den Portraits aus damaliger Zeit trägt —, nach französischer Sitte wegen der Trauer mit schwarzen Knöpfen, nach München gekommen, was Aloysia nicht gefallen zu haben scheint. Nissen fügt hinzu: „Von nun an suchte ihre Schwester Constanze, die vielleicht mehr für sein Talent, als für seine Person fühlte (!), und Mitleiden mit dem Betrogenen hatte, welches er von der Aloysia erdulden mußte (so!), ihn zu unterhalten. Er unterrichtete sie im Pianoforte, als eine lernbegierige Schülerin, mit Vergnügen. Später sahen sie sich in Wien wieder, und es fand sich, daß Constanze mehr Eindruck auf Mozart als einst Aloysia gemacht hatte." Man darf nicht vergessen daß er diese Angaben unter Constanzes Einfluß niederschrieb, der in späteren Jahren das Verhältniß Mozarts zu ihrer Schwester Aloysia und die Entstehungsgeschichte seiner Neigung für sie selbst etwas anders vorschweben mochte, als wir es aus Mozarts gleichzeitigen Briefen kennen lernen.

man verliebt ist! Ich liebte sie aber in der That und fühle daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hinläßt, und ich sie also selten zu sehen bekomme!"

Am 7. Januar 1779 hatte Mozart der Churfürstin, von seinem lieben Freunde Cannabich vorgestellt, die ihr dedicirten Sonaten überreicht; sie hatte sich eine starke halbe Stunde mit ihnen sehr gnädig unterhalten. In den nächsten Tagen sah er noch Schweitzers Alceste, welches die Carnevalsoper war, und auf die wiederholte Ermahnung des Vaters reiste er endlich mit einem Salzburger Kaufmann Gschwendner in dessen bequemem Wagen nach Salzburg ab.

13.

Im väterlichen Hause wurde er mit offenen Armen empfangen; Alles war sorglich für seine Aufnahme vorbereitet: „ein bequemer schöner Kasten (Schrank) und das Clavichordin waren in sein Zimmer gestellt," die Köchin Theresel hatte Kapaunen in Menge gekauft, der Obersthofmeister Graf von Firmian (S. 34) hatte ihm schon seine Pferde antragen lassen, auch der Dr. Prexl stellte ihm „sein schönes Bräundl" zur Verfügung — für viele gute Freunde war Mozarts Heimkehr eine Freude und ein Triumph. Wir wissen, mit welchen Gefühlen er zurückkam. Von den Hoffnungen auf rasche und glänzende Erfolge, mit welchen er, froh sich frei zu wissen, auszog, war keine in Erfüllung gegangen: er hatte nur Hemmnisse auf seiner künstlerischen Laufbahn erfahren; in allen Erwartungen betrogen trat er in die alten Verhältnisse wieder ein, deren Joch ihm nun um so drückender werden mußte, als er sich keine Illusionen darüber machen konnte, wie schwer es halten werde dasselbe abzuschütteln. Seine

Mutter hatte er in der Fremde begraben, seine warme treue Herzensliebe war getäuscht: arm zog er wieder ins Vaterhaus ein. Wie mächtig ihn die mannigfachen Erfahrungen des Lebens und die reichen, vielseitigen künstlerischen Eindrücke, die er mit regem Sinn in sich aufgenommen hatte, in seiner künstlerischen Entwickelung gefördert hatten, das empfand er selbst gewiß weniger klar als wir es übersehen, und fand daher auch darin keine Stärkung und Belebung seines Muthes für die Zukunft.

In der ersten Zeit seines Salzburger Aufenthalts diente ihm noch der Besuch des Bäsle zur Aufheiterung und Zerstreuung; sie war von München aus dem Vetter auf sein Zureden für einige Wochen in das Haus ihres Oheims gefolgt[1]. Auch läßt sich bei Mozarts Gutmüthigkeit und treuherziger Hingebung erwarten daß manches angenehme Verhältniß wieder angeknüpft wurde; allein die wesentlichen Ursachen alles dessen was Mozart in Salzburg mißfiel, nament-

1) Auf die Anmeldung Wolfgangs antwortet der Vater (11. Jan. 1779): „Ich habe meine Niece schon öfter eingeladen, allein ich habe ihr auch geschrieben, daß in Salzburg der Winter nicht so schön als der Sommer ist. Sie schrieb mir auch, daß sie kommen werde, indem ihr der Postwagen in München durch einen Freund immer zu Diensten stehe. Du kannst Dich aber nicht aufhalten um eine Antwort von meinem Bruder deßwegen abzuwarten, dann ich will absolute daß Du mit dem Hrn. Gschwendner abreisest; ich habe es aller Welt gesagt daß Du mit ihm kommst, und Du wirst die Sache doch nicht aufs Aeußerste treiben und mich zum immerwährenden Lügner machen. Will meine Niece mich mit ihrer Gegenwart beehren, so kann sie den 20ten mit dem Postwagen nachkommen, da wir für sie unterdessen das Zimmer, wo die Mitzerl war, herrichten müssen, indem Du wohl weißt, daß die anderen Zimmer vorn wegen der erschröcklich großen Oefen nicht zu heitzen sind. Der Postwagen-Conducteur, der ein braver Mann ist, wird alle Sorge für sie haben und ich werde schon mit ihm dann sprechen, daß er Alles auf der Reise bezahlt."

lich der Mangel an Bildung und einsichtigem Interesse für die Kunst, bestanden nach wie vor und die Abwesenheit mit ihren Erfahrungen und Erinnerungen schärfte ihm nur noch Sinn und Gefühl für diese Uebelstände. Obgleich wir keine nähern Nachrichten über diese Zeit besitzen, so können wir doch sehr wohl begreifen, daß ihm nach einem Aufenthalt von zwei Jahren der „Bettelort" wo möglich noch verhaßter war als vorher. Bei dem Charakter des Erzbischofs ist schon an sich anzunehmen, daß die Art, wie er durch die Umstände und seine Umgebung gewissermaßen gezwungen wurde Mozart wiederzuberufen, der ihn doch durch das freiwillige Aufgeben seiner Stellung tief gekränkt hatte, ihn unmöglich günstig für diesen stimmen konnte, und das unwillige Zaudern Mozarts auf seiner Rückreise trug sicher nicht dazu bei ihn zu versöhnen. Wir werden sehen, welcher Behandlung Mozart bei ihm ausgesetzt war. Das Publicum war auch von der Art daß er später seinem Vater schreibt (26. Mai 1781): „Wenn ich [in Salzburg] spiele oder von meiner Composition was aufgeführt wird, so ists als wenn lauter Tische und Sesseln die Zuhörer wären." Weil er dort keine passende Unterhaltung, keine Aufmunterung gefunden, gesteht er, daß es ihm, obgleich er gewiß nicht den Müssiggang, sondern die Arbeit liebe, Mühe gekostet habe zu arbeiten, daß er sich oftmals fast nicht dazu habe entschließen können; — „warum? weil mein Gemüth nicht vergnügt war." Daher meint er auch (8. April 1781): „Wenn man seine jungen Jahre so in einem Bettelort in Unthätigkeit verschlänzt, ist es traurig genug und auch Verlust!"

Nach solchen Aeußerungen möchte man annehmen, als habe Mozart während dieser Jahre mit Componiren nachgelassen; allein ein Ueberblick über seine uns bekannten Arbei-

ten — und schwerlich sind wir von allen unterrichtet — genügt um uns hierüber zu beruhigen.

Die Richtung seiner Thätigkeit schließt sich natürlich im Wesentlichen der früher betrachteten an; seine amtliche Stellung als Concertmeister und als Hof- und Domorganist — denn als solcher wird er im Salzburgischen Hofkalender aufgeführt — gab ihm Veranlassung zu Instrumental- und Kirchenmusik, der maßgebende Geschmack höchsten Orts und die Beschränktheit der Mittel waren dieselben wie früher.

Die erste Instrumentalcomposition vom 26. April 1779[2] scheint auf ganz besondere Veranlassung geschrieben zu sein, wahrscheinlich als Einleitung zu einem dramatischen Werk. Sie hat die Form der Ouverture[3], wie sie damals für die Concert-Symphonie nicht mehr üblich war, und im Ausdruck einen individuell-dramatischen Charakter, der sich z. B. im Anfang wie im Schluß sehr bestimmt ausdrückt, so daß man

2) Die Originalpartitur (André Verz. 122) hat die Ueberschrift di Wolfgango Amadeo Mozart d. 26 April 1779. Das Orchester ist stark besetzt, außer dem Quartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 4 Hörner; auf einem Beiblatt sind nachträglich noch 2 Trompeten von Mozart hinzugefügt, ob vielleicht eine Paukenstimme verloren gegangen sei läßt sich nicht bestimmen. Zu bemerken ist, daß die Hörner in G und D, die Trompeten in C stimmen; die dadurch gebotenen Vortheile sind mit geschickter Berechnung benutzt.

3) Sie besteht aus drei zusammenhängenden Sätzen: Allegro spiritoso C, in welchem neben dem gleich anfangs auftretenden Hauptmotiv von energischem Charakter, das in verschiedener Art mehrfach wiederkehrt, zwei selbständige, ruhigere Motive nach einander eingeführt sind; Andante $^3/_8$, sanft und weich, etwas länger als sonst meist diese Mittelsätze sind, aber einfach ohne thematische Verarbeitung, welches unmittelbar in das erste Allegro zurückführt, das aber verkürzt (es tritt nur das erste der beiden Nebenmotive wieder auf) und auch in der Bearbeitung modificirt ist — wie sich von selbst versteht, mit dem nothwendigen Wechsel der Tonarten.

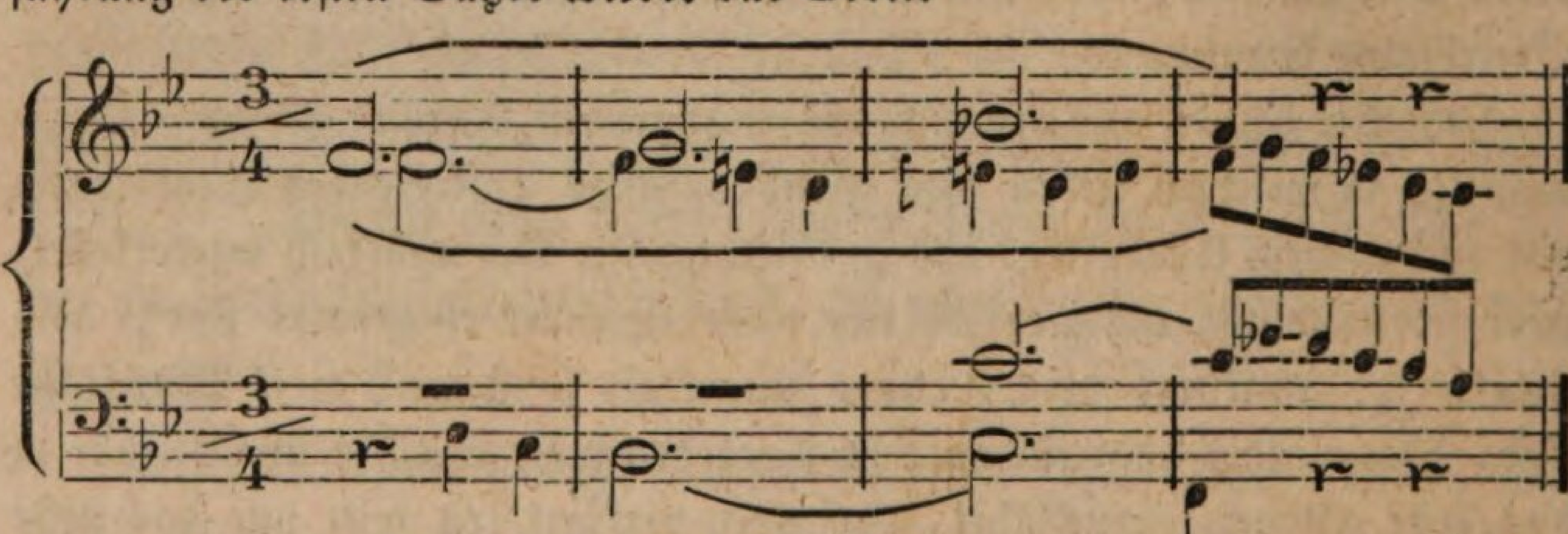
die Beziehung auf ein Drama vorauszusetzen geneigt sein muß. Wir werden sehen daß es an Veranlassungen zu solchen Arbeiten damals nicht fehlte.

Ferner fallen in diese Zeit zwei Symphonien in der gewöhnlichen Weise in drei Sätzen geschrieben[4]. Die frühere (in B-dur)[5] aus dem Sommer 1779 ist offenbar in einer Stunde geschrieben, wo „sein Gemüth vergnügt war"; — sie ist ein echtes Kind Mozartscher Laune, lebhaft, heiter, voller Empfindung und Grazie[6]. Die zweite, ein Jahr spätere (in

4) Der Menuett in der Symphonie war damals in Salzburg nicht beliebt. Zu der Symphonie in B-dur ist der Menuett von Mozart später — nach der Handschrift zu urtheilen erst in Wien für eine dortige Aufführung — componirt und auf einem besonderen Blatt beigelegt; zu der anderen in C-dur hat er einen Menuett angefangen, aber nur den ersten Theil vollendet und in der Partitur durchgestrichen. Das Bestreben die Symphonie nicht zu lang werden zu lassen, das man darin wohlerkennen kann, zeigt sich auch dadurch, daß im ersten Satz der erste Theil, obwohl er vollständig abgeschlossen ist, nicht wiederholt wird.

5) Auf dem Autograph (André Verz. 123) ist bemerkt di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 9 di Luglio 1779. Sie ist für das gewöhnliche Salzburger Orchester (Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner) geschrieben. Die Partitur ist gedruckt in der Sammlung von Breitkopf und Härtel 11.

6) Als ein Curiosum mag hier angemerkt werden daß in der Durchführung des ersten Satzes wieder das Motiv



in mannigfachen Wendungen als eine Art von Uebergangsformel zum Vorschein kommt, das schon früher als ein von Mozart öfter gebrauchtes angemerkt wurde (I S. 475).

C-dur)[7], hat nicht nur in ihrer ganzen Anlage einen größeren Zuschnitt, sondern auch einen ernsteren Charakter. Besonders spricht sich dieser im ersten Satz aus, der durch eine auffallende Neigung in die Molltonarten auszuweichen, dem Ausdruck der Kraft und Entschlossenheit eine eigenthümliche Beimischung nicht sowohl von Trauer und Wehmuth, als vielmehr von festem Trotz giebt. Durchaus dem hier angeschlagenen Grundton entsprechend ist das einfache und innige Andante di molto, das bei großer Zartheit doch nirgends weich oder zierlich wird, sondern eine gefaßte ruhige Gemüthsstimmung festhält. Sehr wirksam ist auch der Gegensatz der Instrumentation; der erste Satz ist stark und glänzend instrumentirt, im zweiten sind nur Saiteninstrumente (mit verdoppelter Bratsche) angewendet[8]. Auch die Lebhaftigkeit des letzten Satzes hat nichts von der heiteren Lustigkeit oder gar von dem spielenden Wesen, welches die Finales derzeit oft zeigen, sondern sie ist vorwiegend kräftig, durch die Behandlung des Orchesters zum Theil rauschend.

Auch von jener größeren Form der Instrumentalmusik, welche man Serenate zu benennen pflegte, ist uns aus dem Jahr 1778 ein Beispiel erhalten, wahrscheinlich, wie die meisten dieser Art für eine bestimmte Festlichkeit componirt und — abgesehen davon daß kein Marsch dabei ist — ganz in der Weise der früher charakterisirten Serenaten (I S. 568 ff.) gearbeitet[9]. Ein kurzes Adagio dient als Einleitung zu einem

7) Die Originalpartitur (André Verz. 125) trägt die Bemerkung di Wolfgango Amadeo Mozart li 29 d'Agosto, Salisburgo 1780. Sie ist für Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken geschrieben. Die Partitur ist gedruckt in der Sammlung von Breitkopf & Härtel 10.

8) Die Fagotts verstärken bloß den Baß.

9) Auf dem Original (André Verz. 124) steht: di Wolfgango Ama-

Allegro von glänzendem, festlichem Charakter, das ganz in der Weise eines ersten Symphoniesatzes gegliedert und lang ausgeführt ist, auf welches ein Menuett folgt[10]. Dann ist ein, auch durch die Ueberschrift als solches bezeichnetes, Concertante eingelegt, welches hier aus zwei Sätzen besteht, einem Andante grazioso $^3/_4$ und einem Rondo Allegro ma non troppo $^2/_4$, beide in G-dur[11]. Während aber in früherer Zeit, wo Mozart noch als Violinspieler auftrat, eine Sologeige in diesen Sätzen die Hauptrolle spielt, sind es hier die Blasinstrumente, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotts, welche concertiren; die Saiteninstrumente mit den Hörnern bilden wesentlich nur die Begleitung. Diese beiden Stücke sind mit großer Sorgfalt und Sauberkeit gearbeitet, und ebenso klar und durchsichtig in der Ausführung als zart und anmuthig in der Stimmung; das Rondo ist im Ganzen etwas

---

deo Mozart Salisburgo li 3 d'Agosto 1779. Die Symphonie ist in D-dur, für Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, wozu in einigen Sätzen zwei Flöten, Flautino und Posthorn treten, geschrieben. Gedruckt ist der erste Satz (Adagio, Allegro con spirito), das Andantino und das Finale als selbständige Symphonie in der Sammlung von Breitkopf & Härtel 7. Dabei ist es nicht ohne Fehler und einige Verballhornisirungen abgegangen; eine der schlimmsten findet sich S. 42, wo die erste und zweite Violine in Octaven gehen, während Mozart die zweite Violine einen Tact vor der ersten eintreten läßt und die Imitation zwölf Tacte durchführt. Auch hat offenbar keine Paukenstimme vorgelegen, sondern diese ist nach der Trompetenstimme unglücklich ergänzt. Für den, welcher auch auf das Kleine zu achten Sinn hat, sind diese Differenzen selbst in einer Paukenstimme nicht ohne Interesse.

10) Im Trio treten wie häufig Flöte und Fagott hinzu um die Melodie zu verstärken. Uebrigens ist dasselbe weniger bedeutend als der sehr schöne Menuett.

11) Diese beiden Stücke besaß André auch in einer besonderen Abschrift, von Mozart Sinfonia concertante überschrieben, also zu besonderer Aufführung bestimmt (I S. 572).

leichter gehalten als der erste Satz. Von eigentlicher Bravur und Virtuosität ist übrigens hier nichts zu finden, was von Coloratur u. dgl. angebracht ist beschränkt sich auf sehr mäßige Verzierungen der Melodie; es sind Soloinstrumente, insofern sie entschieden und durchgängig die Hauptstimme führen, concertirende, insofern sie wirklich in mannigfach abwechselnder Zusammenstellung mit einander wetteifern, es ist ein heiteres, mitunter fast neckisches Spiel das sie unter sich treiben. Das Wesen dieser Concertante beruht somit nicht darin daß den Soloinstrumenten Gelegenheit gegeben wird ihre Fertigkeit zu zeigen, sondern in der musikalischen Conception, indem einem fein gegliederten Kunstwerk durch die Berücksichtigung der Eigenthümlichkeit jener Instrumente die rechte Färbung verliehen wird. Einen starken Gegensatz bildet gegen die beiden Sätze der Concertante das nun folgende Andantino. Aeußerlich schon dadurch daß die Saiteninstrumente hier ebenso in den Vordergrund treten, wie sie dort im Hintergrund blieben, indem sie hier die eigentlichen Träger der musikalischen Darstellung sind, während die sehr sparsam gebrauchten Blasinstrumente nur dienen einzelne scharfe Accente wirksam hervorzuheben. Aber auch im Gegensatz gegen die heitere, leichte Stimmung, welche jene Sätze wahrhaft lichthell macht, spricht sich hier ein wehmüthiger Ernst aus, der nicht mehr von einem gegenwärtigen Schmerz leidenschaftlich aufgeregt ist, sondern in dem tiefen Gefühl eines durchgekämpften Leidens innere Ruhe gewinnt. Nach einem weniger bemerkenswerthen Menuett [12] schließt dann die Serenate mit

12) Nach der üblichen Weise dem Trio des Menuetts durch ungewöhnliche Instrumentalcombinationen einen eigenthümlichen Reiz zu geben (I S. 571), ist hier im ersten Trio dem Flautino, im zweiten dem Posthorn ein Solo gegeben. Dabei ist auffallend, daß in Mozarts Original-

einem langen, ausgeführten Presto ab, einem bedeutenden Satz voll Leben und Kraft, in welchem der Hauptnachdruck auf der im Mittelsatz vorgenommenen contrapunktischen Durchführung des Hauptthemas liegt, die nicht allein gewandt und tüchtig, sondern lebendig und eigenthümlich ist.

Wenn man davon absieht, daß in den Melodien und Motiven dieser Werke vielfach eine gereiftere Erfindungskraft zu Tage tritt, daß sie mehr musikalische Substanz, wie ich sagen möchte, und mehr Adel und Feinheit in der Fassung zeigen — was durch Worte nicht wohl wiederzugeben ist —, so verräth sich ein Fortschritt in diesen Instrumentalcompositionen namentlich in der größeren Freiheit, mit welcher das contrapunktische Element, das in den Gesangscompositionen schon früher völlig entwickelt erscheint, sich hier geltend macht. Dies tritt am augenfälligsten in den Partien hervor, wo es auf eigentliche thematische Verarbeitung abgesehen ist, die nun freier und reicher durchgeführt, ferner in manchen Motiven, die ihre Bedeutung erst durch contrapunktische Behandlung z. B. in mehr oder weniger ausgeführten, nicht selten kanonischen Imitationen erhalten. Hier aber ist nicht minder als die Sicherheit und Leichtigkeit der Arbeit das Maaß zu bewundern, welches Mozart dabei beobachtet. Die Grenze, an welcher das Interesse für contrapunktische Combinationen, denen ein Motiv unterworfen werden kann, anfängt ein wesentlich technisches und nur für den welcher sich praktisch mit ihnen beschäftigt bedeutendes zu werden, während sie den Charakter des aus den Bedingungen des Kunstwerks nothwendig hervorgehenden und also allgemein Künstlerischen verlieren — diese Grenze hat er mit sicherem Tact inne ge-

partitur die Stimme des Flautino leer gelassen ist; wofür ich keine sichere Erklärung weiß.

halten. Ebenso sicher hat ihn seine Natur vor dem Mißgriff bewahrt, der contrapunktischen Behandlungsweise einen absoluten Werth beizulegen, und das rationale Element welches in demselben liegt einseitig vor dem der sinnlichen Schönheit zu begünstigen; denn auch hier wird das wahre Kunstwerk nur geschaffen, wo beide Elemente sich wirklich durchdringen und eins werden. Wir finden daher auch daß diese contrapunktischen Formen schon hier von Mozart in einer Weise und in einer Ausdehnung angewendet werden, daß sie der musikalischen Darstellung einen neuen Reiz geben ohne an sich gelten zu wollen, daß sie die Aufmerksamkeit anspannen, das Interesse vertiefen ohne zu ermüden, ohne etwas dem ursprünglichen Wesen des Kunstwerks Fremdes in dasselbe hineinzutragen, oder der schönen Form zu vergeben; Mozart vergißt nie daß Musik klingen soll. Daher läßt ein empfänglicher aber ungebildeter Hörer kunstvoll und selbst künstlich gearbeitete Stellen behaglich auf sich wirken, ohne die Schwierigkeiten zu ahnen, welche er genießt. Der Einfluß der contrapunktischen Methode aber reicht viel weiter als auf die Anwendung bestimmter, schulmäßiger Formen, für welche in der freien Instrumentalmusik immer nur ein beschränkter Spielraum geboten ist; wie ja ein streng disponirter und wohl durchdachter Vortrag auch nicht regelmäßig in den Formen des Syllogismus fortschreitet. Sie erweist vielmehr ihr Princip der freien Bewegung und des individuellen Lebens der einzelnen Glieder eines Ganzen als wirksam bis in die kleinsten Theile, und nirgends bewährt sich die innige Vereinigung und gegenseitige Förderung des schöpferischen Vermögens und der künstlerischen Durchbildung in gleichem Grade wie in der Gestaltung der einzelnen Elemente, die das Ganze bilden, zur individuellen Selbständigkeit. Wie bewundernswerth Mozart ist einen Plan zu entwerfen, die Hauptpartien über-

sichtlich und klar zu disponiren, Licht und Schatten an die gehörigen Stellen zu vertheilen, so ist er wahrhaft unerschöpflich darin eine Fülle von einzelnen kleinen Zügen rings umher zu vertheilen, die nicht allein in die Charakteristik des Ganzen fortwährend neue Nuancirungen einführen, sondern den einzelnen Stimmen eine individuelle Thätigkeit, und dadurch gewissermaßen eine berechtigte Existenz gewähren. Diese Fülle, welcher immer über das Nothwendige hinaus noch etwas zu Gebot zu stehen scheint, während doch alle die kleinen Züge, die nur als zufällige Aeußerungen einzelner ihrer Lebenskraft und Freiheit sich erfreuenden Individuen erscheinen, in Wahrheit durch das Ganze, dem alle angehören, nothwendig bedingt sind, ist das Vorrecht echt künstlerischer Schöpferkraft und nähert sie der ewigen Natur, welche in der scheinbaren Verschwendung des Ueberflusses dem tiefer Blickenden die weiseste Sparsamkeit oder vielmehr die ungetrübte Harmonie eines großen Ganzen enthüllt. Die reichste Fülle beeinträchtigt daher auch die Einfachheit und Klarheit, die individuellste Charakteristik die einheitliche Haltung des Ganzen nicht, sondern Alles wirkt nur darauf hin in jedem Moment das unmittelbare, stets bewegte Leben künstlerisch darzustellen; wie eine Statue des Phidias in dem Beschauer den Eindruck der lebenden Natur hervorruft, weil sie nicht bloß ein allgemeines Bild der leiblichen Gestalt des Menschen ihm vor Augen stellt, sondern die Gesammtheit von äußeren Erscheinungen der zahllosen, in jedem Moment des körperlichen Lebens thätigen Muskelbewegungen, deren unendliches Detail durch das mit künstlerischem Blick erfaßte Gesetz der Bewegung, welches im Kunstwerk zur sinnlichen Anschauung gebracht wird, auf sein Maaß und Verhältniß zurückgeführt ist. Wie die einzelnen Kräfte und Impulse in der Natur, je weiter man eindringt, um so einfacher und geringer erscheinen,

so ist es auch in der Kunst. Gar manche der einzelnen Züge und Motive können für sich betrachtet geringfügig und unbedeutend erscheinen, mehr gefunden als erfunden; es fragt sich aber, ob sie im Ganzen an ihrem Platz das wirken, was sie wirken sollen; und wenn ein Kunstwerk als Ganzes eine künstlerische Wirkung macht, welche man sich aus den Einzelnheiten, weil sie an sich wenig bedeutend erscheinen, nicht meint erklären zu können, so darf man dies als den sichersten Beweis ansehen, daß der Künstler aus dem Ganzen schuf.

Neben dieser fortgeschrittenen Reife in der freien Handhabung der Gesetze auf denen das innere Wesen der Musik beruht, — welche mit seiner ganzen menschlichen Entwickelung eng zusammenhängt — darf auch die genauere Kenntniß und freiere Verwendung der äußeren Mittel nicht gering angeschlagen werden. Wir haben gesehen, daß ihm der Aufenthalt in Mannheim über die Leistungen eines guten Orchesters, sowohl was die Klangwirkungen an sich als den Vortrag anlangt, ganz neue Vorstellungen gegeben hatte. Die Wirkung ist auch in diesen Compositionen unverkennbar, obgleich die Salzburger Verhältnisse und Sitten ihn in der Anwendung der Mittel gar sehr beschränkten. Wenn aus diesem Grunde die Instrumentalcombinationen keinen erheblichen Fortschritt gegen früher wahrnehmen lassen, so ist dieser in der Verwendung der dort gebotenen Kräfte um so sichtbarer. Das summarische Anwenden des Orchesters, welches sich beinahe auf den Unterschied von Stärke und Schwäche reducirt, findet gar nicht oder selten mehr statt, die Instrumente werden, auch wo sie in Masse wirken, doch als Individuen angesehen. Es ist merkwürdig, wie im Ganzen bei unveränderter Besetzung der Klang des Orchesters jetzt so viel voller und reicher geworden ist, was eben die Folge einer sorgfältigeren Berück-

sichtigung der besonderen Natur eines jeden Instruments ist. In der Behandlung der Blasinstrumente wird dies am auffälligsten. So ist die selbständige Anwendung des Fagotts sowohl zur Ausfüllung der Harmonie, als zum Hervorheben der Melodie wie der Mittelstimmen, jetzt durchaus vorherrschend, während es sonst wesentlich nur den Baß verstärkte; ebenso ist die Behandlung der Hörner, namentlich durch die ausgedehnte Benutzung gehaltener Töne, sehr fortgeschritten. Dies gilt ferner auch von der Combination der Blasinstrumente zu einem Chor, theils den Saiteninstrumenten gegenüber — längere Stellen bloß von Blasinstrumenten vorgetragen finden sich jetzt schon nicht selten —, theils mit ihnen vereinigt; so wirksam aber wie die Blasinstrumente zusammengestellt werden, finden wir sie auch einzeln mit großer Feinheit der Nuancirung angewendet. Diese sorgfältigere Ausbildung der Blasinstrumente mußte nothwendig auf die der Saiteninstrumente zurückwirken; nicht allein die Selbständigkeit in der Führung der einzelnen mußte gewinnen, auch die genaue Beachtung der Klangwirkung wurde dadurch gefördert, und überhaupt finden wir, daß ihnen höhere Leistungen zugemuthet werden. Daher ist der Gesammteindruck des Orchesters in diesen Symphonien ein merklich verschiedener gegen die früheren, während wir der Hauptsache nach schon den Charakter festgestellt finden, welchen Mozart später nur reicher entwickelt hat. Von Experimentiren und Suchen nach Effecten ist auch hier nicht die Rede; Mozarts Sinn für das Naturgemäße und Einfache ließ sich nicht irren, und das Gefühl für gesunden Wohlklang tritt in der Behandlung des Orchesters überall hervor.

Auch in Hinsicht auf den Vortrag des Orchesters hatte er in Mannheim Erfahrungen gemacht, die nicht ungenutzt blieben. Die außerordentliche Wirkung des Crescendo auf ihn

ist unverkennbar, denn beinahe in jedem Satze finden sich Stellen die auf ein eigentliches, langathmiges Crescendo gebauet sind; nicht minder werden die Effecte des Contrastes zwischen piano und forte jetzt in einer ganz anderen Weise ausgebeutet als dies früher der Fall war, wo — abgesehen von einzelnen Fällen — eine gewisse regelmäßige Abwechslung des forte und piano bei längeren Stellen Statt fand, während nun eine scharf nuancirte Schattirung oft in raschem Wechsel durchgeführt, auch fortissimo und pianissimo nicht vergessen wird. Indessen sind dies ja nur die äußeren Symptome einer höheren geistigen Auffassung, welche auch den Ausführenden zugemuthet wurde, und die daher bei einem Künstler, der nicht einseitig auf äußere Effecte ausging, voraussetzen läßt, daß er selbst größere Ansprüche an den inneren Gehalt, an die künstlerische Bedeutung seiner Compositionen machte, und von diesem Standpunkt aus gewinnen die Fortschritte, welche wir bei Mozart in der Handhabung der künstlerischen Mittel gewahren, ihren eigentlichen Werth[13].

Als Virtuos ließ sich Mozart auf der Violine nicht mehr hören und wir finden daher auch keine Compositionen für die Violine aus dieser Zeit; nach seiner obigen Aeußerung über das Salzburger Publicum scheint er sich nicht eben dazu gedrängt zu haben vor demselben als Klavierspieler aufzutreten.

---

13) Man kann denken daß Mozart zu thun hatte dem altgewohnten Treiben der Salzburger Kapelle gegenüber die neuen Anforderungen an eine ganz andere Vortragsweise durchzusetzen. Rochlitz (A. M. Z. I S. 85 f.) erzählt mit welcher Lebhaftigkeit er das etwas eingerostete Leipziger Orchester in Bewegung zu bringen verstand; wie mag er als junger Mann seinen Salzburgern gegenüber aufgetreten sein. Wenn das Bäsle sich später über die excentrische Lebendigkeit Mozarts beim Dirigiren aufhielt, so läßt sich wohl begreifen, daß sie damals in Salzburg eigenthümliche Orchesterscenen erlebt hat.

Zwei Compositionen fürs Klavier verdanken offenbar dem Wunsch mit seiner Schwester zusammen zu spielen ihre Entstehung. Das bedeutendere ist ein Concert für 2 Claviere mit Orchesterbegleitung in Es-dur [14]. Der Anlage und Behandlung nach ist es im Allgemeinen dem früheren Tripelconcert ähnlich; auch hier ist eine contrapunktisch durchgeführte Selbständigkeit der beiden Instrumente nicht beabsichtigt, der Reiz besteht darin, daß im Vortrag der Melodien und Passagen beide Spieler bald zugleich bald nach einander oft im raschen Wechsel sich ablösend und einander gleichsam ins Wort fallend, bald in schlichter Wiederholung bald mit Variationen fortwährend mit einander wetteifern, ohne daß der eine vor dem andern eigentlich bevorzugt würde. Die Technik ist im Wesentlichen dieselbe, doch sind die Aufgaben hier eher schwieriger, — es kommen z. B. einzelne, obwohl sehr bescheidene, Octaven und Terzengänge vor —, in den Passagen zeigt sich mehr Mannigfaltigkeit und Eleganz. Einen wesentlichen Fortschritt verräth auch die Haltung des Orchesters, das im Ganzen einfach und discret, aber sehr fein behandelt ist,

14) Auf der Originalpartitur steht nur Concerto a due Cembali. Worauf Andrés bestimmte Angabe (handschr. Verz.), es sei 1780 componirt, sich gründet weiß ich nicht, aber sie scheint mir ganz richtig. Denn Mozart erbittet sich in Wien von seinem Vater 27. Juni 1781 „die Sonate à 4 mains ex B und die zwei Concerte auf 2 Clavier", berichtet auch später daß er in einer Academie mit Frl. Auernhammer das Concert a due gespielt habe (24. Nov. 1781). Dazu stimmt es auch, daß während ursprünglich das Orchester außer dem Saitenquartett aus 2 Oboen, 2 Fagotts und 2 Hörnern besteht, auf einem Beiblatt später noch 2 Clarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt sind. Dies Concert ist gedruckt in der Sammlung bei Breitkopf & Härtel 17. Das zweite Concert, welches dort erwähnt wird, ist ohne Zweifel das ursprünglich für drei Klaviere geschriebene und dann für zwei von ihm eingerichtete (I S. 616). Die vierhändige Sonate ist Oeuvres VII, 4 gedruckt.

namentlich sind die Blasinstrumente in gehaltenen Accorden sehr wirksam als Grundlage für die Passagen der Klaviere angewendet; die Effecte des Crescendo und überhaupt einer feineren Nuancirung sind auch hier nicht vergessen. Daß die wesentliche Bedeutung des Ganzen nicht in den oben angedeuteten Vorzügen aufgeht läßt sich nach Allem was wir von Mozarts Art zu arbeiten kennen schon erwarten; auch in diesem Concert finden wir ein wohl gegliedertes Kunstwerk, das den eigenthümlichen Bedingungen seiner Existenz entspricht, durchaus klar und wohlklingend, sauber ausgeführt, der Ausdruck einer heiteren und freien Stimmung, die besonders im letzten Satz mit frischem Humor sich behaglich und anziehend ausspricht.

Die zweite Composition, eine vierhändige Sonate in B-dur, ist den meisten Klavierspielern wohlbekannt. Das vierhändige Klavierspiel war damals noch sehr wenig verbreitet und ausgebildet und Compositionen dieser Art gab es nur in geringer Anzahl. Ihrer Anlage nach ist die Sonate in der damals gewöhnlichen, knappen wenig ausgeführten Form gehalten; das Wesen des vierhändigen Spiels ist mit richtiger Auffassung darin gesetzt, daß beide Spieler gleichmäßig und selbständig sich am Ganzen betheiligen, was durch den bestimmten Gegensatz der Tonlage, der jeder Partie gewisse Schranken zieht, eigenthümlichen Bedingungen unterliegt. Wenn daher Baß- und Discant-Spieler auch nicht in der Art wie die auf zwei Klavieren Spielenden einander gleichartig gegenüberstehen, wenn der eine wesentlich das Fundament, der andere die Krönung zu vertreten hat, so lassen sich doch beide in ihrer Art mit eigenthümlicher Wirkung selbständig gestalten, so wie auch in den Mittellagen, in welche sie sich theilen, noch mannigfacher Spielraum geboten ist. Auf dieses Ziel einer freien Durchbildung der verschiedenen Ele-

mente zum Ganzen ist aber Mozarts Behandlung des vierhändigen Klavierspiels gleich in dieser ersten Composition gerichtet.

Als Organist hatte Mozart auch die Obliegenheit die Orgel zu spielen, was sich in der Regel auf die Begleitung zum Gesange und die an bestimmten Stellen üblichen Zwischenspiele beschränkte, die ihm eine Veranlassung zu freiem Phantasiren darbot, woran er, wie wir sahen, große Freude fand. Indessen sind auch einige Sonaten für Orgel mit Instrumentalbegleitung[15] aus dieser Zeit bekannt, ganz in der Weise der oben (I S. 539 ff.) besprochnen Sonaten gehalten, Compositionen nach Art des ersten Satzes einer freien Sonate, ohne eine Spur von kirchlicher Strenge, weder in der technischen Bearbeitung, die ganz leicht, noch in der Stimmung, die glänzend und heiter ist. Nur in einer dieser Sonaten (251), welche die längste und in der Form am meisten, aber ohne eigentliche Durcharbeitung, ausgeführte ist, tritt die Orgel als obligates Instrument auf, jedoch in sehr mäßiger Weise ohne Passagenwerk.

Von größeren Kirchencompositionen fallen in diese Jahre zwei Messen in C-dur[16], von denen die erstere wohl zu den bekanntesten Werken Mozarts in diesem Fach gehört[17]. Sie sind ganz nach dem vorschriftsmäßigen Zuschnitt, nicht zu lang,

---

15) André Verz. 250, Sonate für Orgel, 2 Violinen und Baß; 251, Sonate für Orgel mit 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken und Baß; 252, Sonate für Orgel, 2 Violinen und Baß, mit der Bemerkung di Wolfgango Amadeo Mozart nel Marzo 1780.

16) Sie sind Beil. VIII, 16 und 17 angeführt.

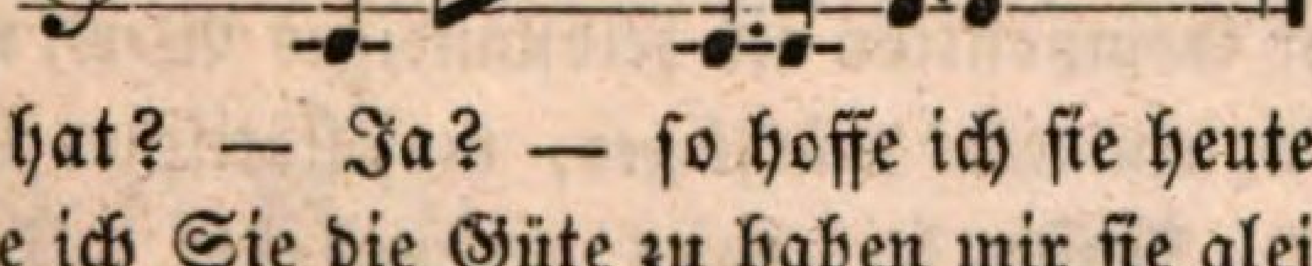
17) Daß man sie später in Wien gern aufführte, bezeugt ein Brief Mozarts an Stoll, Schullehrer und Regens Chori in Baden, aus seinen letzten Lebensjahren (Wiener Musikzeitg. 1843 Nr. 88):

nicht zu ernst, ohne doch auffällig leicht zu werden, in keiner Hinsicht schwer und bedeutend, vielmehr durchaus bequem, und schließen sich ihrem Gehalt und der technischen Behandlung nach ganz den früheren, bereits näher charakterisirten (I S. 478 ff.) an. Die leichte Erfindung, die nie verlegen ist etwas Angemessenes zu sagen, das Organisationstalent, welches immer ein wohl zusammenhängendes, klar übersichtliches Ganze herstellt, die Sicherheit der Technik, welche das Interesse am Einzelnen zu unterhalten weiß, vor Allem die unerschöpfliche Gabe des Wohllauts und Ebenmaaßes verläugnen sich auch hier nicht und sind Ursache daß auch unter so beschränkenden Verhältnissen doch noch etwas Ganzes und Gesundes zu Stande kommt. Allein nirgends erkennt man mehr, wie die Fessel des äußeren Gebotes den Aufschwung der inneren Kraft hemmt; die Regungen des eigenthümlichen Gefühls treten hier fast noch weniger hervor als in früheren Werken der Art; es ist wie die Hofuniform, in der er zwar auch mit Anstand sich zu zeigen versteht, die aber den eigentlichen Menschen mehr verkleidet als bekleidet. Recht auffällig kommt dieser Einfluß des Conventionellen in der Instrumentation zum Vorschein, die sich im Ganzen wenig von der früher üblichen unterscheidet: es durfte eben nicht viel anders klingen. Mitunter zeichnen sich einzelne Sätze auch in dieser Hinsicht aus

---

„Liebster Stoll!
(Sei er kein Schroll!)"

„Imo möchte ich wissen, ob gestern Stadler bei Ihnen war und die Messe



von mir begehrt hat? — Ja? — so hoffe ich sie heute noch zu erhalten; wo nicht, so bitte ich Sie die Güte zu haben mir sie gleich zu schicken, NB. mit allen Stimmen, ich werde sie bald wieder zurückstellen."

z. B. das Et incarnatus und Crucifixus der ersteren Messe durch eine ausdrucksvolle Geigenfigur, in der zweiten das Crucifixus und Resurrexit durch die Behandlung der Blasinstrumente, das Agnus Dei durch die Begleitung der Orgel, Oboe und Fagott, welche mit einem Solosopran concertiren; allein dies sind Einzelnheiten, im Ganzen ist die Klangfarbe des Orchesters die alte, die rauschenden Violinfiguren herrschen vor, die Posaunen blasen regelmäßig mit den Singstimmen u. ähnl. Auch in anderer Beziehung fehlt es natürlich nicht an eigenthümlichen Wendungen, selbst an überraschend schönen Stellen, wohin z. B. der ungemein schön verklingende Schluß der zweiten Messe gehört, in welcher das Benedictus sogar gegen die Gewohnheit ein ernster Chorsatz in streng contrapunktischer Form ist. Indessen sind auch dies nur einzelne Spuren eines hohen Genius, die um so lebhafter bedauern lassen, daß nicht das Ganze von gleichem Geist eingegeben und beseelt ist[18].

---

18) Ich kann jetzt über das Beil. VIII, 30 verzeichnete Regina Coeli genauer berichten, da ich Mozarts Originalmanuscript, das von Carl Mozart dem Mozarteum in Salzburg geschenkt worden ist, eingesehen habe. Es ist allerdings ein Kyrie, das nicht vollendet ist; es bricht ab nach dem zweiten Tact der Wiederholung des Hauptthemas (S. 9 Tact 2 der gedruckten Partitur), wohl nur weil die folgenden Blätter verloren sind. Von Mozart vollständig ausgeschrieben sind nur die vier Singstimmen, außerdem der bezifferte Baß und die erste Violine größtentheils und Einzelnes in den anderen Stimmen. Vollendet ist der Satz vom Abbé Max Stadler, wie ein von Nissen am Rand abgeschriebener Brief desselben beweist: „Es machte mir Mühe ein solches Meisterstück zu vollenden. Ich wäre aber der unmaßgeblichen Meinung, daß statt des Kyrie andere Worte, sollten es auch teutsche seyn, unterlegt werden sollten, und dann wäre diese herrliche Composition ein selbständiges Werk, welches allenfalls ein Chor, und zwar ein recht prächtiger, majestätischer Chor genannt zu werden verdiente." Nissen hat dann hinzugesetzt: „Text zu dieser erhabenen Musik:

Sowie in früherer Zeit den Messen sich mehrere Litaneien anschließen, so sind aus diesen beiden Jahren einige Vespern von Mozart bekannt[19], welche durch Umfang und Gehalt den Messen nicht bloß gleich sondern in mancher Hinsicht höher stehen. Was für besondere Umstände dahin gewirkt haben, daß er früher ausschließlich Litaneien, jetzt allein Vespern geschrieben hat, ist mir nicht bekannt; in musikalischer Hinsicht waren beide Aufgaben zwar verwandt, aber doch auch in mancher Beziehung unterschieden.

Denjenigen Theil der Vespern, an welchem die Figuralmusik sich betheiligt, bilden fünf Psalmen und der Lobgesang der Maria; jedes Stück wird mit dem Gloria patri u. s. w. abgeschlossen und bildet ein Ganzes für sich[20]. Während in der Litanei ein durch seinen Umfang und die eigenthümliche Haltung des Textes stark hervorgehobenes Hauptstück durch zwei ebenfalls eigenthümlich charakterisirte Sätze, das Kyrie und Agnus, eingerahmt wird, zerfallen die Vespern in sechs äußerlich getrennte Sätze, welche jeder in sich abgeschlossen

---

Herr wie groß, wie viel sind deiner Werke! Halleluja!
und auf das Piano:
O wie gütig und barmherzig bist du, Gott, Herr des Himmels und der Erde!
Oder es könnte der Musik ein Text unterlegt werden, wodurch sie in einen sanften Chor umgewandelt würde z. B. aus Mendelssohns Uebersetzung des 92 Psalms: Lieblich ists dem Ewgen danken, Höchster, deinem Namen singen." Der ergänzte Chor mit untergelegtem Text des Regina Coeli befindet sich in einer wahrscheinlich von Stadler gemachten Abschrift im Besitz der Frau Baroni Cavalcabo in Wien. Daß das interessante Musikstück in diese Zeit gehöre ist der Handschrift nach, so wie, von Anderem abgesehen, der selbständigen Führung des Fagotts wegen wahrscheinlich.

19) Beil. VIII, 25. 26. 27.

20) S. Beil. IX, II.

und ohne bestimmte Verbindung sind, so daß sie in der künstlerischen Behandlung kein nothwendiges, in sich zusammenhängendes Ganze bilden[21]. Auch hier hat sich aber für die Auffassung im Ganzen wie für die unterscheidende Darstellung im Einzelnen eine bestimmte Gewohnheit gebildet, welche auch bei Mozart sich wirksam erweist. Im Allgemeinen wird man die Auffassung und Behandlung von der, welche sich in den Litaneien ausspricht (I S. 494 ff.), nicht wesentlich verschieden erwarten; es ist auch hier dem entschieden Kirchlichen gegenüber der Nachdruck mehr auf das specifisch Künstlerische gelegt, und das Bestreben mit den Anforderungen des Gottesdienstes auch dem Verlangen nach künstlerischem Genuß, und zwar in dem keineswegs vorherrschend ernsten Sinn jener Zeit zu genügen, tritt auch hier unverkennbar vor. Indessen macht sich in den Vespern ein strengeres Festhalten an dem Ernst und der Würde kirchlicher Musik ungleich mehr geltend als in den Litaneien. Ein entschiedenes Anlehnen an die Weise und die Form der Oper zeigt sich hier nirgends, der Bravur sind nur ausnahmsweise und geringere Concessionen gemacht, das Orchester ist in der ganzen Einfachheit des alt-

21) Der Wechsel in der Tonart der einzelnen Stücke ist daher auffallender als es sonst bei zusammengehörigen Sätzen der Fall zu sein pflegt. So ist in VIII, 25 das Dixit und Magnificat in C-dur, Confitebor in E-moll, Beatus vir in B-dur, Laudate pueri in F-dur, Laudate dominum in A-dur; in VIII, 26 ist Dixit und Magnificat ebenfalls in C-dur, Confitebor in Es-dur, Beatus vir in G-dur, Laudate pueri in D-moll, Laudate Dominum in F-dur. Man wechselte deshalb auch mit den einzelnen Psalmen und stellte je nach Gutdünken verschiedene Compositionen derselben, auch von verschiedenen Meistern, zusammen. Dixit und Magnificat, als die beiden Eckpfeiler, galten für die Hauptstücke; daher wurden diese am häufigsten neu componirt, und zwischen ihnen dann andere eingelegt. Auch von Mozart ist ein Dixit und Magnificat vorhanden (VIII, 27), zu denen er die anderen Psalmen nicht componirt zu haben scheint.

gewohnten Kirchenorchesters gehalten[22], und selbst dem Anmuthigen und Gefälligen ist nur ein bestimmter und beschränkter Spielraum gegönnt. Auch so darf man nicht außer Acht lassen, daß der Ausdruck des Ernstes und der Würde unter dem Einfluß jener Zeit stand, welche auch in der kirchlichen Kunst nicht die unbedingte Versenkung des innersten Menschen in das Heilige und Göttliche, weder innerhalb der strengen Satzung des Cultus noch in freier Hingebung, verlangte, sondern eine von menschlichen Verhältnissen entnommene Beobachtung der Formen, in welchen eine äußerliche Verehrung sich dem Anstand gemäß ausspricht. Es war also die Individualität des Künstlers, welche durch ein Bedürfniß tieferer gemüthlicher Befriedigung ebensowohl als durch das künstlerische Gefühl, daß die Anwendung bedeutender, nur in strenger Gesetzmäßigkeit zu handhabender Formen auch an den inneren Gehalt und die geistige Auffassung höhere Forderungen stelle, bestimmt wurde die Aufgabe ernster zu fassen, und die Würde der Kunst und des Künstlers zu wahren. In diesem Sinne darf man diese Vespern dem bei Weitem größten Theil nach zu den bedeutenden Werken Mozarts zählen.

Was die musikalische Gestaltung im Einzelnen betrifft, so war durch das Bedürfniß des Cultus durchgängig eine knappe Behandlung bedingt; die Texteswortе mußten ungefähr sowie in der kurzen Messe grade durch componirt werden. Eine breite Ausführung einzelner für den musikalischen Ausdruck

22) Es dienen außer der Orgel (die nur einmal obligat auftritt) zwei Violinen mit dem Baß, Trompeten und Pauken (diese nur beim Dixit und Magnificat) und die mit dem Chor blasenden Posaunen zur Begleitung. Die Bratschen gehen regelmäßig mit dem Baß; dagegen ist — was früher äußerst selten vorkommt — das Violoncello öfters vom Contrabaß getrennt. Einmal ist auch ein sehr einfaches Solofagott, und zwar ad libitum, gebraucht.

geeigneter Stellen war nicht gestattet, ebensowenig war ein nach dramatischer Charakteristik strebendes Ausmalen gewisser Momente, wie es in neuerer Zeit mehrfach versucht worden ist, in dem Sinne damaliger Kunstübung. Jeder einzelne Psalm bildet vielmehr im Wesentlichen einen, in sich zusammenhängenden, fest gegliederten Satz. Es kam also auch hier darauf an, nicht in einer fortlaufenden musikalischen Darstellung den einzelnen Worten des Textes zu folgen, jeder Besonderheit ihren eigenen neuen Ausdruck zu geben und so in buntem Wechsel eine Fülle unzusammenhängender musikalischer Einfälle wie auf eine Schnur aneinander zu reihen; sondern vielmehr für die bezeichnenden Momente des Textes Motive zu erfinden, welche in einer Weise charakteristisch und bedeutend sind, um eine weitere Ausbildung und Anwendung zu gestatten, individuell unterschieden und doch aus der gemeinsamen Grundauffassung des Ganzen hervorgegangen und deshalb innig mit einander verwandt. Diese Elemente zu einem wohl gegliederten Kunstwerk zu organisiren war die Aufgabe, bei deren Lösung sich Verständniß und Beherrschung der gesammten Technik unausgesetzt mit dem lebendigen Schaffen durchdringen mußten; wie denn auch die Erfindung der einzelnen Motive ebensowenig ohne die Conception des Ganzen denkbar ist. Die klare Organisation des Ganzen nach einfachen Gesetzen und die reiche Ausführung im Detail, welche Mozart in gleichem Maaße eigen sind, bewähren sich auch hier. Es sind nicht etwa nur die ebenmäßige, kunstvolle Verknüpfung der einzelnen Motive, die geschickte Vertheilung derselben, die interessanten Modificationen und Variationen derselben, welche einen stets wohlthuenden Eindruck machen; bei genauerem Eingehen wird man erstaunen, wie das, was nur als ein Erforderniß der einmal gewählten musikalischen Form erscheint und befriedigt, in der Regel ebenso wesentlich

dem charakteristischen Ausdruck des Gedankens dient und im innersten Grunde auf der geistigen Auffassung beruht [23]. Dieses Zusammentreffen der Lösung verschiedenartiger Bedingungen in einem Punkt, welches bei vollständigem Gelingen dem oberflächlichen Beobachter als ein glücklicher Zufall erscheint, ist das echte Siegel der künstlerischen Leistung. Wenn die Bewunderung noch gesteigert wird durch die Erwägung, wie einfach die Mittel sind, durch welche so bedeutende Wirkungen erreicht werden, so lehrt freilich die nächste Betrachtung daß eine solche Einfachheit, welche aus der Tiefe geschöpft ist, allein die Vereinigung und Durchbildung verschiedener Elemente zu einem Ganzen möglich macht. Die Aufgabe ist hier durch die Beschaffenheit der Textworte nicht leicht gemacht, da die Psalmen weder in der äußeren Form oder in der Art wie die Gefühle und Gedanken gegliedert sind der musikalischen Gestaltung eine leicht faßliche Handhabe bieten, noch durch den Ausdruck im Allgemeinen die musikalische Production bestimmt anregen. Der Musiker muß daher in nicht gewöhnlichem Grade selbstthätig sein, und es ist also sehr begreiflich, wenn er die Gesetze und Formen seiner

23) Interessant ist es die verschiedenen Behandlungen der Doxologie (Gloria patri u. s. w.) mit einander zu vergleichen. Da am Schluß jedes Satzes dieselben Worte wiederkehren, so hätte man wohl auf den Gedanken kommen können, sie auch in derselben musikalischen Darstellung zu wiederholen und durch diese Art von Refrain eine Beziehung der einzelnen Sätze zu einander herzustellen. Allein man hat sie vielmehr ganz eng mit dem Text in Verbindung gesetzt, dem sie angeschlossen sind, um die Anwendung dieser allgemeinen Formel auf den einzelnen Fall als eine durch dessen besondere Natur bedingte und sie selbst als eine dadurch ganz individuell bestimmte zu charakterisiren. Meistens wird daher ein Hauptmotiv des betreffenden Stücks der Doxologie angepaßt, und es ist zum Erstaunen, wie verschiedenartig und doch in jedem Fall angemessen und ausdrucksvoll diese Worte musikalisch ausgedrückt werden.

Kunst mit einer gewissen Schärfe handhabt, und ihnen — nicht den Geist und Sinn seines Textes, wohl aber die Fassung des wörtlichen Ausdrucks hie und da unterwirft, soweit es ohne schädlichen Zwang geschehen kann.

Um in die Reihe im Wesentlichen einander nahe verwandter Musikstücke Abwechslung zu bringen hatte sich eine Norm gebildet, nach welcher die einzelnen in verschiedener Weise behandelt wurden; eine Norm, welche nicht grade mit Nothwendigkeit aus der Beschaffenheit der Texte hervorging, bei deren Feststellung offenbar auch das äußerliche Bestreben verschiedenen Richtungen der Kunstübung und des Geschmacks zu genügen mitgewirkt hat, wie wir dies auch bei den Litaneien beobachtet haben.

Die beiden vollständigen Vespern aus den Jahren 1779 und 1780, beide in C-dur, sind der Haltung und Arbeit nach einander sehr ähnlich. Verschiedene Stücke sind in beiden mit größerer Vorliebe behandelt und daher von ungleichem Werth: im Ganzen dürfte man kaum eine bestimmt über die andere setzen, doch ist vielleicht die frühere im Allgemeinen etwas strenger und ernsthafter. Die Entstehungszeit der beiden Sätze der dritten — Dixit und Magnificat — ist durch kein äußeres Zeugniß bestimmt und es wäre möglich daß sie ins Jahr 1776 oder 1777 gehörten; die Formen sind etwas breiter und ausführlicher behandelt als in jenen beiden, denen sie übrigens so nahe stehen, daß sie am besten ihnen beigesellt werden.

Der erste Psalm Dixit Dominus ist in einem lebhaft bewegten Satz dargestellt, dessen Hauptcharakter Kraft und Würde ist; bei gleicher Grundstimmung ist in der ersten Composition mehr Feuer und Glanz, in der zweiten mehr Ruhe und Milde hervortretend. Die Art der Behandlung kann man etwa der im Gloria und Credo der Messe vergleichen. Ohne

eine ins Einzelne gehende und durchgeführte thematische Verarbeitung sind doch gewisse Hauptmotive festgehalten und kommen in verschiedener Art zur Geltung — namentlich machen sich die lebhaften Figuren der Saiteninstrumente in dieser Weise geltend; sie werden nicht allein harmonisch verschieden gewendet, sondern auch contrapunktisch — bald imitatorisch, bald durch Combination verschiedener Motive — bearbeitet. Ebenso sind die Singstimmen frei und selbständig geführt, aber abgesehen von einzelnen leichten Eintritten wesentlich harmonisch behandelt; Solostimmen treten mitunter zwischen den Chor, ohne aber etwa merklich bevorzugt zu sein. Das dritte Dixit Dominus ist größer und feierlicher gehalten und zeigt nicht allein von Anfang her bestimmtere contrapunktische Formen, sondern das Gloria patri ist selbständig behandelt, in einem langsameren einleitenden, und von den Worten Et in saecula saeculorum an in einem zwar kurzen, aber regelmäßig fugirten Satz mit einem hübschen Orgelpunkt.

Der zweite Psalm Confitebor tibi Domine ist in der früheren Vesper ein Chorsatz mit untermischtem Solo, nur von der Orgel und den Saiteninstrumenten begleitet (E-moll 3/4), eine der schönsten und reifsten Compositionen Mozarts und durch die Innigkeit und Zartheit des Gefühls wie die schöne Einfachheit und Reinheit der Form der früher besprochenen Messe in F-dur (I S. 473 ff.) am nächsten stehend. Allein dort ist die Behandlung durchaus contrapunktisch, und hier wesentlich harmonisch. Ohne je schwülstig oder unklar zu werden ist hier eine Fülle der reichsten und überraschendsten Harmonien ausgebreitet, durch den selbständigen Gang der Stimmen in lebendiger Bewegung und natürlicher Entwickelung, trotz der vielen Vorhalte und unerwarteten Wendungen immer klar und wohllautend und — was die Hauptsache ist — immer der wahre und einfache Ausdruck der Stim-

mung[24]. Diese ist zwar nicht die eines aufgeregten, selbstquälerischen Bußfanatismus, wohl aber einer von dem schmerzlichen Gefühl der Schuld, die sie zu bekennen sich gedrungen fühlt, innerlich ergriffenen Seele; und das Maaßhalten im Ausdruck einer Stimmung, die gar leicht ins Sentimentale überschlägt, trifft mit dem wunderbaren Ebenmaaß der Form im Einzelnen, wie im Ganzen — denn auch die Gliederung des Satzes ist von großer Schönheit — vollkommen überein. Der entsprechende Satz in der zweiten Vesper hält mit diesem den Vergleich nicht aus. Er hält im Allgemeinen die im ersten Satz angeschlagene Stimmung fest und steigert sich zu höherem Ernst, ist auch ein durchaus tüchtiges und wohlklingendes Musikstück, das an seinem Platz gute Wirkung macht, allein von der eigenthümlichen, tief poetischen Schönheit jenes Satzes ist hier nichts zu finden.

Am wenigsten von einer eigenthümlichen Färbung hat der dritte Psalm Beatus Vir. Er ist in beiden Vespern ein lebhafter, kräftiger, man kann fast sagen heiterer Satz, der dem Gloria oder Credo mancher Messen ziemlich nahe steht, ohne aber den Charakter des Ernstes und der Würde in dem Maaße aufzugeben, wie es dort wohl der Fall ist. Auch hier wechseln Solostimmen mit dem Chor ab[25], ohne daß der Fluß in dem das Ganze fortgeht dadurch unterbrochen wird; in der früheren Composition sind einige eigenthümlich schöne Effecte harmonischer Art, in der späteren treten mitunter contrapunk-

---

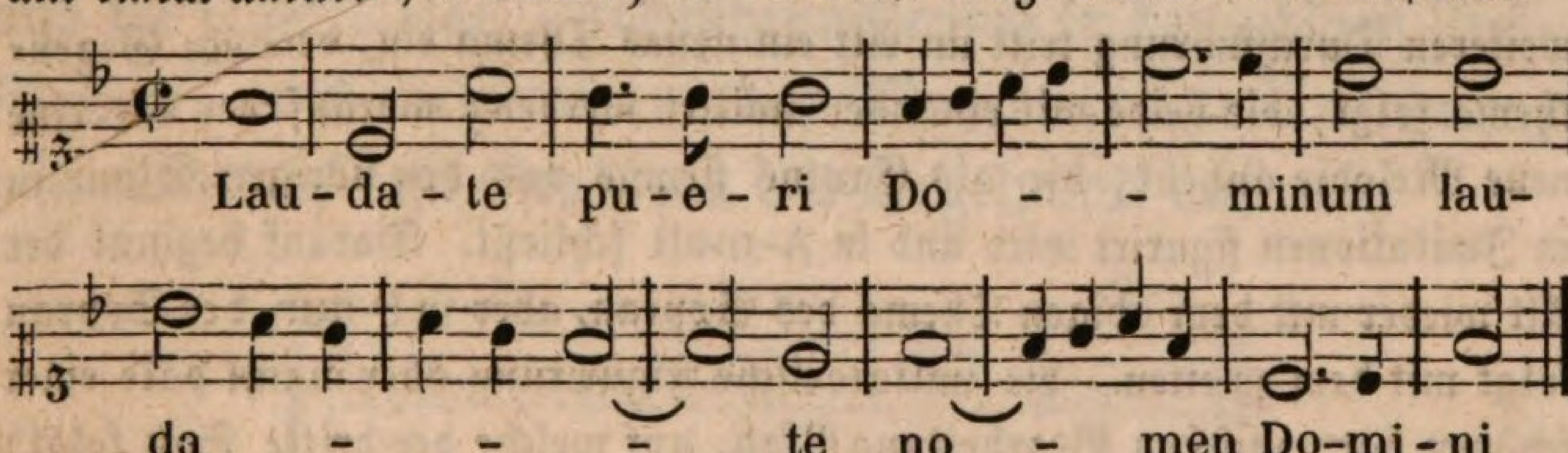
24) Auch die einfache, aber mitunter in der schönsten Weise selbständig eintretende Begleitung, namentlich der Violinen, hebt die Wirkung des Ganzen ähnlich wie in jener Messe.

25) In der zweiten Vesper ist dem Solosopran bei den Worten cornu eius exaltabitur eine lange Triolenpassage gegeben, was dort sonst nicht weiter vorkommt.

tische Wendungen hervor; eine lebhafte, rauschende Beglei-tung in den Geigen ist beiden gemein.

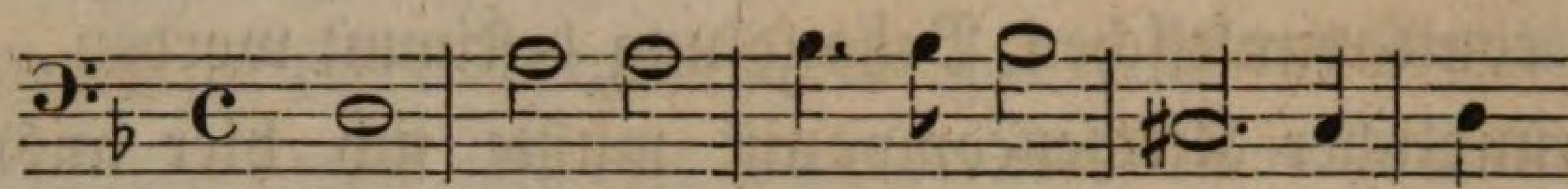
Wie in der Litanei die Worte Pignus futurae gloriae, so war in der Vesper der vierte Psalm Laudate pueri zu einer streng contrapunktischen Behandlung bestimmt worden, und ein gründlicher Kirchencomponist mußte sich hier auswei-sen. In der ersten Vesper ist denn auch dieser Psalm ein tüchtiges Stück von contrapunktischer Arbeit. Er beginnt mit einem strengen Canon, bald aber wird diese Form verlassen, und es folgt eine Reihe imitatorischer Sätze, zum Theil mit einem Cantus firmus, die in verschiedener Weise bearbeitet und durch kurze freie mehr homophone Zwischenglieder mit einander verbunden, in einem langen Orgelpunkt ihren Ab-schluß finden[26]. Ungleich höher gespannt ist die contrapunk-

26) Die Form des Ganzen ist sehr eigenthümlich und abweichend von der strengen Regelmäßigkeit welche bei Mozart vorherrscht. Es beginnt mit einem unendlichen Canon; die 12 Takte lange Melodie des Soprans

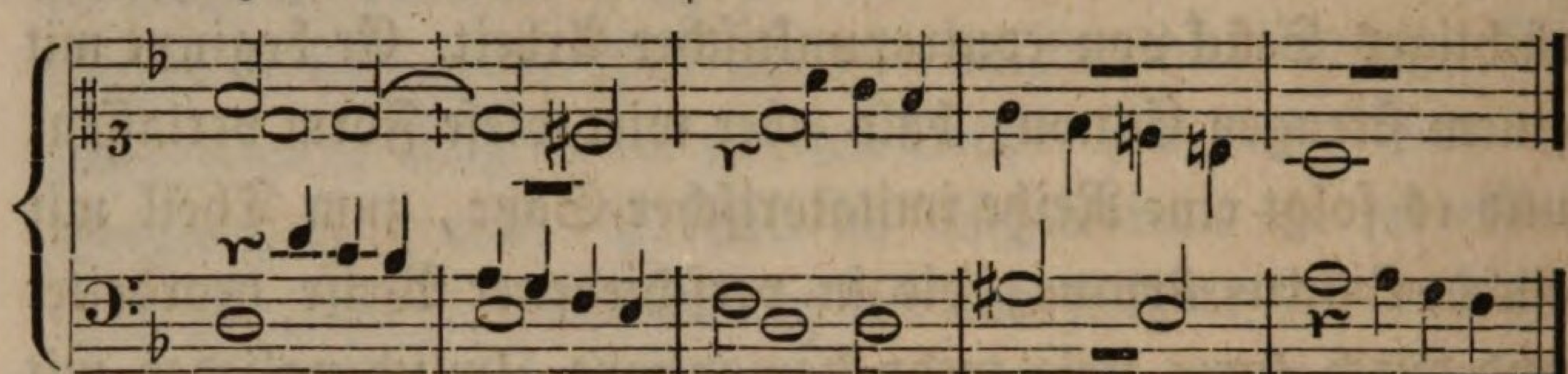


wird 3 Takte später vom Alt im Einklang vollständig nachgeahmt, dann folgt der Tenor in der Octave, diesem der Baß im Einklang. Der So-pran nimmt nach Beendigung der Melodie dieselbe wieder auf, Alt und Tenor folgen; der regelrechte Gang des Canons wird aber dann durch eine vollständige Finalcadenz unterbrochen, in der sich alle Stimmen auf der letzten Schlußnote der Melodie des Basses vereinigen. Ein kurzes Thema, das der Baß jetzt einführt, wird von den übrigen Stimmen in gleicher oder Gegenbewegung nachgeahmt, und geht bald in einen kurzen mehr homophonen Satz über der in D-moll schließt. Hierauf setzt der So-pran mit einer neuen charakteristischen Melodie ein

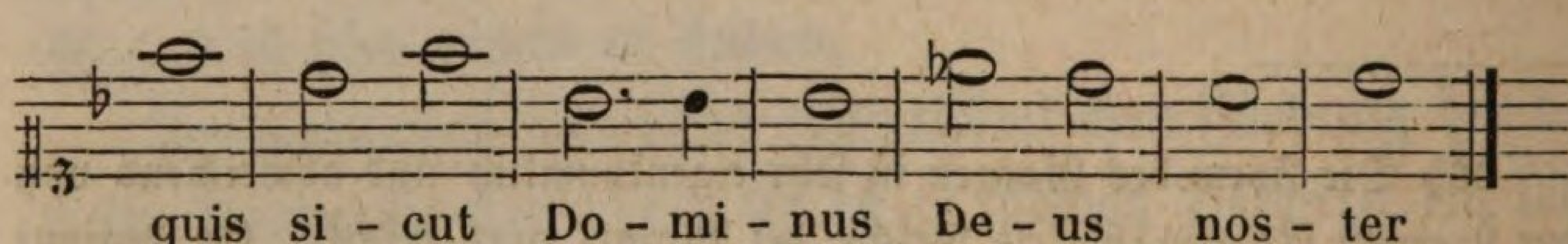
tische Kunst in der zweiten Vesper, wo eine Reihe schwieriger Aufgaben, die in streng geschlossener Form gelöst werden, zusammengedrängt sind. Nach der ersten regelmäßigen Durchführung des Thema



tritt ein zweites Motiv auf

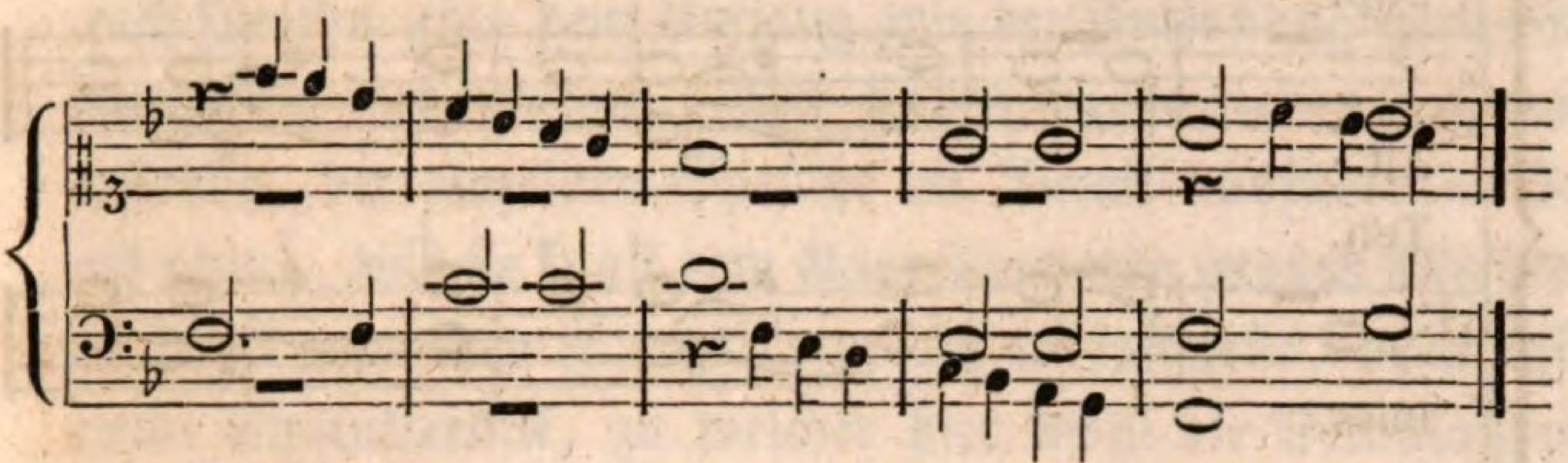


welches anfangs frei behandelt wird und in einen kurzen

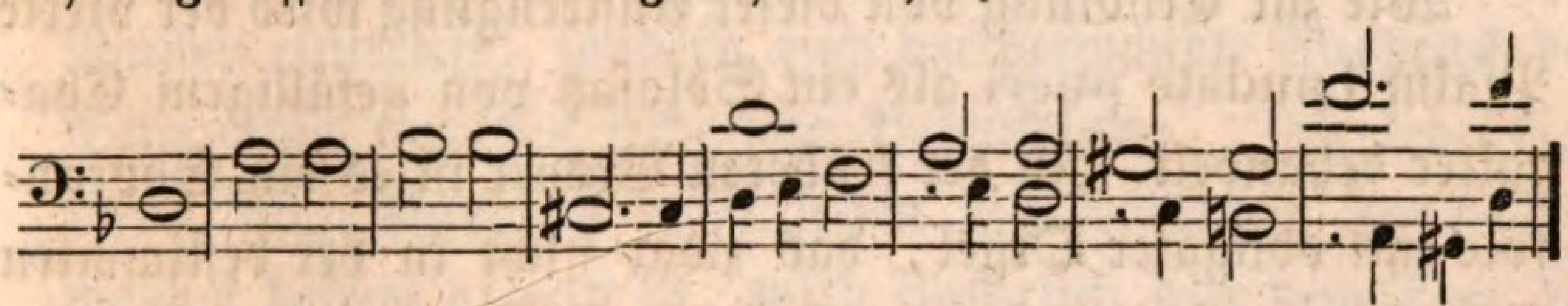


deren Anfangstakte von den übrigen Stimmen imitirt werden; anstatt einer weiteren Durchführung tritt im Alt ein neues Thema ein, dem ein Gegenthema folgt, die beide mit einander imitirt werden; worauf der Alt eine neue Melodie anhebt, die als Cantus firmus von den übrigen Stimmen in Imitationen figurirt wird und in A-moll schließt. Darauf beginnt der Alt wieder mit dem obigen Thema des Sopran, aber in F-dur, der Sopran folgt mit dem zweiten, die imitatorische Figurirung aber macht bald einer schönen harmonischen Bearbeitung Platz, auf welche der dritte Satz folgt: die imitatorischen Stimmen sind in demselben Charakter gehalten, der Alt hat nun einen anderen Cantus firmus. Hieran schließt sich endlich eine lange Coda, welche aus einzelnen Abschnitten früherer Themen gebildet ist, die auf mannigfache Art contrapunktisch in Engführungen und Gegenbewegungen durchgearbeitet werden, und im Orgelpunkt auf der Dominante zum Abschluß gelangt. Dabei ist wohl zu bemerken, daß die Stimmen nicht allein stets selbständig, häufig bedeutend und charakteristisch, sondern auch sangbar und wohlklingend geführt sind. — Uebrigens vermuthe ich, daß die Melodien, welche als Cantus firmus auftreten, zum Theil wenigstens Choraltönen entnommen sind.
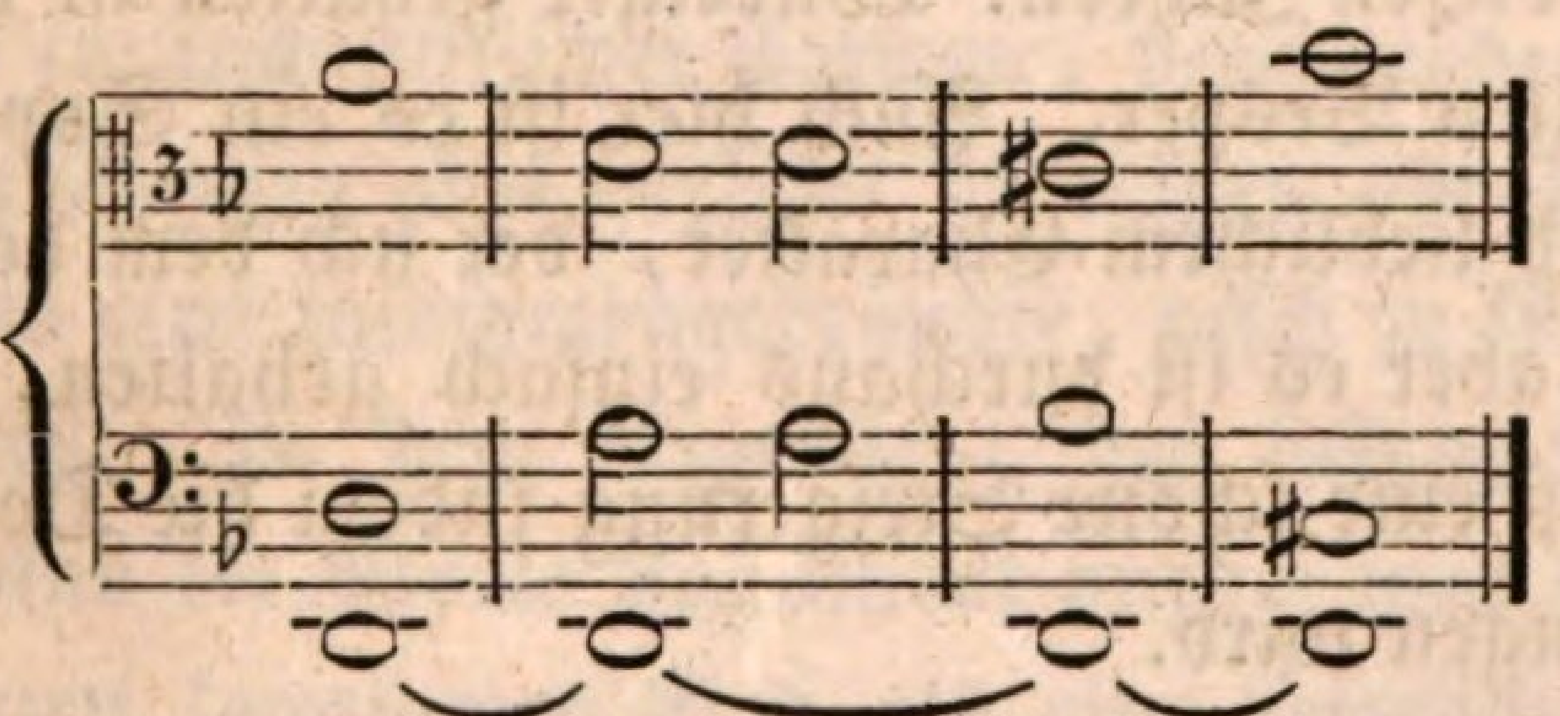
harmonischen Satz ausläuft, der nachher wieder als Zwischenglied verwendet wird. Hierauf werden beide Motive mit einander verbunden



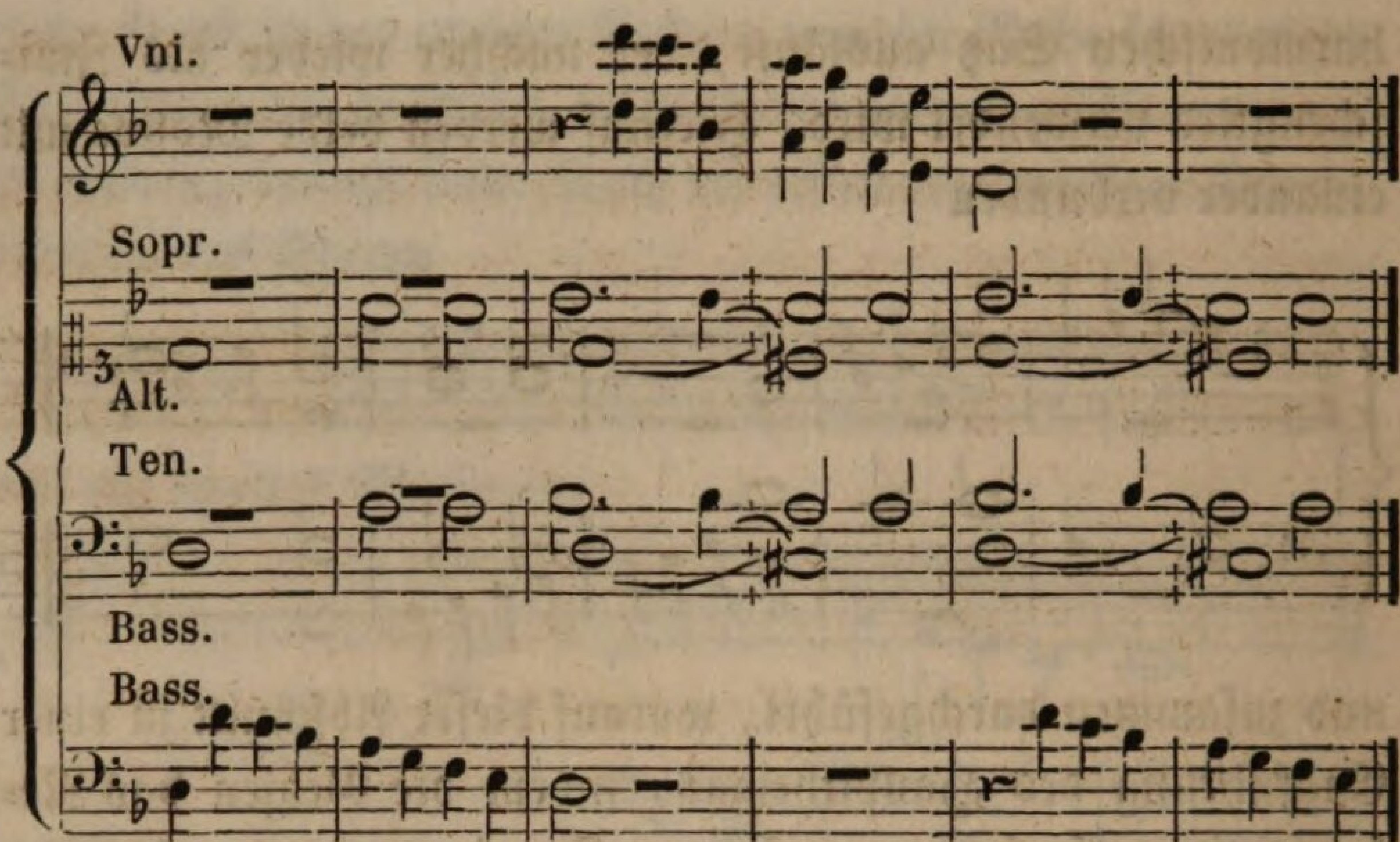
und zusammen durchgeführt, worauf dieser Abschnitt in einer Engführung des Hauptthemas, indem die Geigen das Nebenmotiv aufnehmen, auf dem Dominantaccord schließt. Nachdem das Hauptthema wieder eingesetzt hat, tritt die Umkehrung desselben als Gegenthema hinzu



und die regelmäßige Durchführung endet in den obigen Zwischensatz, nach welchem nun das Thema und die Umkehrung zusammen auf dem Grundton als Orgelpunkt auftreten



während die Geigen eine selbständige Begleitung ausführen. Nachdem die obige Engführung wieder auf den Dominantaccord geführt hat, treten in eigenthümlicher Steigerung beide ersten Motive zwischen die Singstimmen und die Begleitung vertheilt auf



Ein freier Schluß führt die kunstreiche Arbeit kräftig und bündig ans Ende.

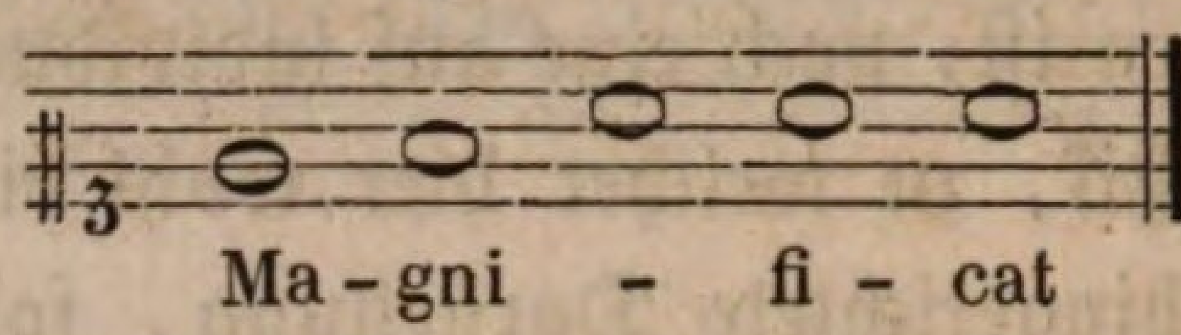
Wie zur Erholung von dieser Anstrengung wird der vierte Psalm Laudate ~~pueri~~ als ein Solosatz von gefälligem Charakter behandelt. In der früheren Vesper ist es ein Sopransolo mit obligater Orgel, das zwar nicht in der bestimmten Arienform gesetzt, aber durch lange brillante Coloratur und die leichte Haltung des melodiösen Theils mehr der weltlichen Musik angehört als irgend ein Stück Mozartscher Kirchenmusik aus diesen Jahren. Würdiger gehalten ist dieser Psalm in der zweiten Vesper. Auch hier ist es ein Sopransolo von mildem und lieblichem Charakter, der sich dem des Pastorale nähert[27]; aber es ist durchaus einfach gehalten, und erhält zum Schluß eine schöne Steigerung indem die Doxologie vom Chor gesungen wird.

Der Lobgesang der Maria (Magnificat anima mea), welcher den Schluß bildet, ist seiner ganzen Beschaffenheit nach
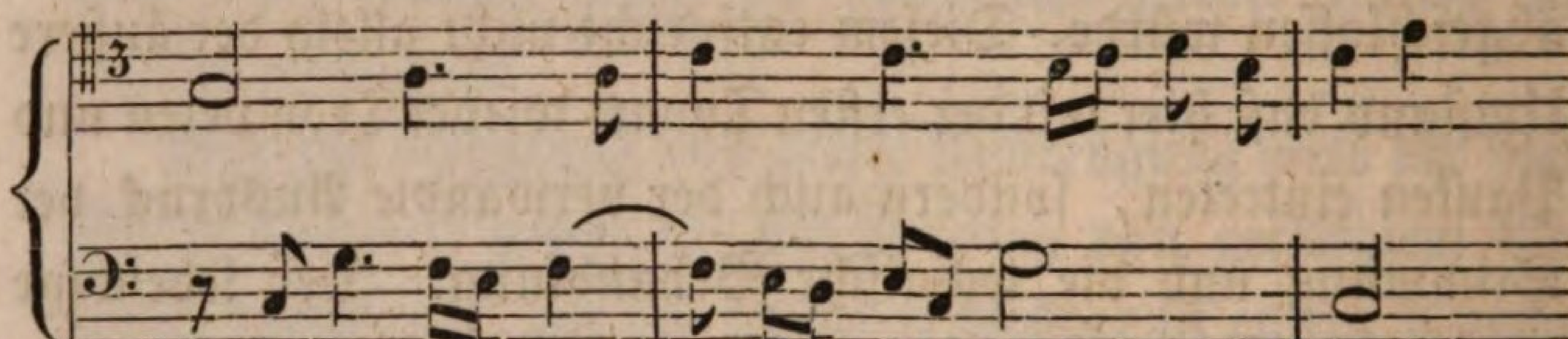
27) Ein Solofagott, das in einfach gehaltenen Tönen bald die Melodie unterstützt, bald eine Mittelstimme übernimmt, hebt dies noch mehr hervor.

für die musikalische Darstellung am geeignetsten; die Verbindung, in welche er hier durch eine bestimmte Gestaltung des Ritus mit den vorangegangenen Psalmen gesetzt ist, bedingt auch für ihn eine dem Umfang wie der Auffassung nach entsprechende Behandlung. Wir finden daher weder eine umfassende, die einzelnen Sprüche im Detail ausführende Bearbeitung, wie sie sonst dem Magnificat von großen Meistern zu Theil geworden ist, noch eine auf individuelle, dramatisirende Charakteristik, zu welcher hier wohl die Veranlassung geboten wäre, hingerichtete Darstellung, sondern Alles ist knapp und kurz behandelt und mit der bestimmten Absicht, ein Gegenstück zum ersten Psalm zu geben, wodurch das Ganze abgeschlossen würde. Diesem entspricht nicht allein der äußere Umstand daß hier mit der ersten Tonart wieder Trompeten und Pauken eintreten, sondern auch der verwandte Ausdruck der Stimmung und die technische Behandlung. Der lebendige und kräftige Ausdruck einer festen und fröhlichen Zuversicht, welcher beiden gemein ist, wird natürlich hier dem Text gemäß gesteigert, da dort die Verheißung, hier der Dank für ihre Erfüllung ausgesprochen wird, und demgemäß ist auch die technische Behandlung, besonders durch den erweiterten Gebrauch contrapunktischer Formen, bedeutender und lebendiger; im Ganzen aber herrscht in beiden ein Ton und eine Farbe, und eine zusammengedrängte, rasch zu Ende treibende Darstellung. In dem Magnificat der beiden vollständigen Vespern sind die Worte Magnificat anima mea Dominum in einem kurzen langsamen Satz als eine feierliche Einleitung behandelt; mit Et exultavit tritt ein lebhaftes Tempo ein, das bis zu Ende festgehalten wird, in welchem Chor und Solo in der schon bekannten Weise abwechseln. Auch hier kann man die Beobachtung machen, daß charakteristisches Hervorheben einzelner Momente in dem früheren Magnificat

meist durch harmonische, im zweiten durch contrapunktische Mittel bewirkt wird. Ungleich größer angelegt und ausgeführt ist das dritte Magnificat, welches dem dazu gehörigen Dixit entspricht, aber sich noch mächtiger als dieses ausbreitet. Die Worte des Lobgesanges selbst sind in einem großen Satz (Allegro moderato C) behandelt. Mozart hat aus dem dritten Choralton des Magnificat

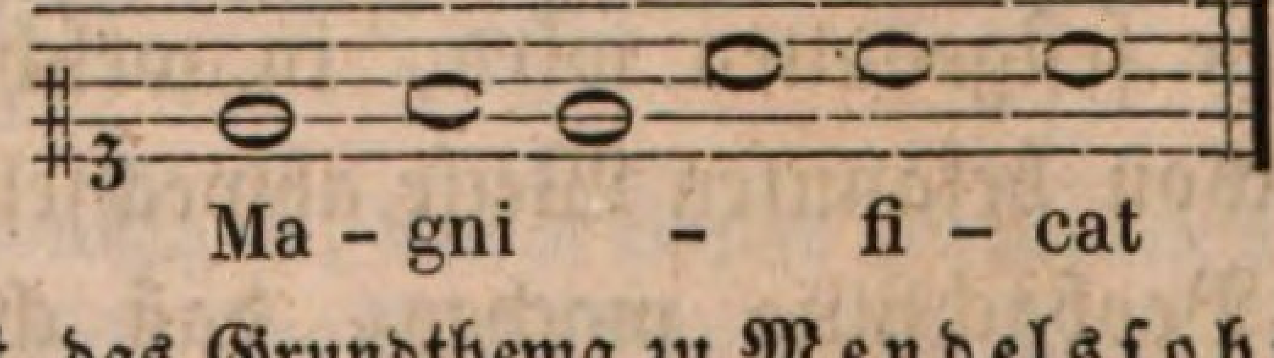


das Thema gebildet[28], mit welchem der Tenor beginnt, indem der Baß sogleich mit einem Gegenthema dazu eintritt



Dies Thema bildet nun den Grundstock des ganzen Satzes, indem es in ähnlicher Weise wie im Credo der Messe in F-dur geschieht (I S. 475 f.), in verschiedener contrapunktischer Behandlung zu kleinen Sätzen verarbeitet ist, welche durch andere frei gestaltete Zwischenglieder mit einander verbunden sind. Die Doxologie ist, wie beim Dixit, selbständig in zwei Sätzen behandelt. Der erste langsame ist durch eine figurirte Begleitung — die übrigens auch in dem Magnificat

28) Der zweite Choralton des Magnificat



ist, wie man sieht, das Grundthema zu Mendelssohns Lobgesang, von ihm wahrscheinlich mit Absicht ausgewählt.

oft in eigenthümlicher Weise eingreift — belebt, der zweite ist eine lebhafte, regelrecht durchgeführte Fuge[29].

14.

Diese Arbeiten in der Kirchenmusik zeigen uns ein anhaltendes und erfolgreiches Streben auf einer bereits früher eingeschlagenen Bahn selbst unter ungünstigen Umständen; auf ein neues Gebiet führen uns Mozarts Versuche in der dramatischen Musik.

Bei der außerordentlichen Neigung für die Bühne zu schreiben, welche er bei jeder Gelegenheit verrieth und die durch die mannigfachen Anregungen der Reise nur erhöhet war, werden wir uns nicht wundern, wenn selbst die theatralischen Unternehmungen in Salzburg ihm eine erwünschte Veranlassung zum Componiren boten. Als er wieder nach Hause kam, gab eine Schauspielergesellschaft unter Böhms Direction dort Vorstellungen; im Jahr 1780 finden wir Schikaneder[1] mit seiner wandernden Truppe, der

---

29) Unter den unvollendet gebliebenen Entwürfen Mozarts im Archiv des Mozarteums in Salzburg befinden sich mehrere Anfänge eines Kyrie, die der Handschrift und der Instrumentation nach, wie aus anderen Gründen dieser Zeit angehören. Unter ihnen ist besonders bemerkenswerth der Anfang einer Messe mit obligater Orgel (Nr. 56), und der Anfang (zwei Blätter) eines Kyrie (Nr. 29), welches so streng contrapunktisch gearbeitet ist, daß diese Messe, wenn sie vollendet wäre, wohl zu den ausgearbeitetsten gehören würde. Aber dergleichen Compositionen auszuführen fehlte es ihm damals in Salzburg an Antrieb und Förderung.

1) Joh. Emanuel Schikaneder, geb. 1751 in Regensburg, der jüngste von zwölf Geschwistern, mußte schon als achtjähriger Knabe seinen Unterhalt durch Singen und Geigen erwerben; die Vorstellungen einer wandernden Schauspielergesellschaft, die er in Augsburg sah, machten einen solchen Eindruck auf ihn, daß er sich derselben anschloß, später die Pflegetochter des Principals heirathete und endlich die Direction der

mit der Mozartschen Familie befreundet wurde [2] und schon damals Mozarts Talent für sich zu benutzen verstand [3]. Diesen Aufführungen verdanken, obgleich die Zeit der Entstehung nicht mehr genau zu ermitteln ist, zwei größere Arbeiten ihren Ursprung.

Die erste ist die Musik zu „Thamos, König in Egypten", einem heroischen Drama von Gebler [4], dessen Inhalt kurz anzugeben sein wird, da es so gut wie verschollen ist [5]. Menes, König von Aegypten, ist durch einen Empörer Ramesses vom Thron gestürzt und wie man allgemein glaubt um-

---

Truppe übernahm, mit welcher er in Oesterreich umherzog, bis er nach Wien kam, wo er uns wieder begegnen wird.

2) Leop. Mozart schreibt seinem Sohn nach München (18. Nov. 1780), daß Schikaneder sich auch an ihrem Bölzlschießen betheilige und ihnen für drei Personen Eintritt gebe. Die Schwester schreibt ihm ebendahin die ausführlichsten Berichte über die Aufführungen und Leistungen der Schikanederschen Truppe (30. Nov. 9. Dec. 1780).

3) Wolfgang hatte versprochen ihm eine Arie zu componiren, die noch nicht fertig war, als er des Idomeneo wegen nach München reiste; vom Vater gemahnt schrieb er mitten unter dem eifrigsten Arbeiten am Idomeneo auch diese Arie und schickte sie nach Salzburg (22. Nov. 1780).

4) Tob. Phil. Freih. v. Gebler, geb. 1726, trat 1753 in österreichische Dienste und starb 1786 als Geheimer Rath und Vicekanzler der böhm. österr. Hofkanzlei. Er betheiligte sich seit 1769 mit Eifer an der Reformation des Theaters in Wien und schrieb, um als ein angesehener Beamter mit einem guten Beispiel voranzugehen und, wie er an Klotz schreibt (Briefe an Klotz II S. 3), „andere und fähigere Genies zum Schreiben aufzumuntern" eine Reihe dramatischer Stücke, welche viel gegeben wurden. Er „brauchte in seinen Stücken alle Fügsamkeit bald in den antiken Geschmack, bald in den Diderotischen am bürgerlichen Trauerspiel, und immer in die moralische Delikatesse jener Zeit, um seine Schreibereien zu empfehlen, deren er von 1770—1773 alle Jahr drei bis vier Stücke lieferte" (Gervinus Gesch. der poet. Nat. Litt. IV S. 590).

5) Es ist gedruckt in des Freih. v. Gebler theatralischen Werken (Prag und Dresd.n 1772 f.) III S. 305 ff.

gekommen; er lebt aber unter dem Namen Sethos als Oberpriester des Sonnentempels, nur ein Priester Hammon und der Feldherr Phanes wissen um das Geheimniß. Nach dem Tode des Ramesses ist sein Sohn Thamos Erbe des Throns; der Tag ist gekommen, wo er, mündig geworden, mit dem Diadem geschmückt werden und sich eine Gemahlin wählen soll. Vergebens suchen die Freunde Menes zu bestimmen, daß er seine Ansprüche auf den Thron geltend mache, er will dem edlen Jüngling, den er achtet und liebt, nicht entgegen treten. Aber Pheron, ein Fürst und Vertrauter des Thamos, hat gegen ihn im Bunde mit Mirza, der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen, eine Verschwörung angestiftet und bereits einen Theil des Heeres gewonnen. Tharsis, die Tochter des Menes, welche von Allen (auch von ihrem Vater) todt geglaubt wird, ist von Mirza unter dem Namen Sais erzogen; sie soll als die rechtmäßige Thronerbin ausgerufen werden, und da sie dann ihren Gemahl zu wählen das Recht hat, so will Mirza sie im Voraus für Pheron gewinnen. Da sie entdeckt daß Sais den Thamos liebt, — so wie dieser sie — verleitet sie dieselbe durch eine Täuschung zu dem Wahn, daß Thamos vielmehr ihrer Gespielin Myris seine Neigung schenke, und Sais ist edelmüthig genug ihre Liebe und die Hoffnung auf den Thron der Freundin zu opfern. Ebenso edelmüthig weist Thamos jeden Verdacht gegen Pheron zurück und überträgt ihm vielmehr den Oberbefehl. Da nun die Zeit der Ausführung naht, entdeckt zuerst Pheron dem Sethos, den er für einen treuen Anhänger des Menes und demnach für einen Feind des Thamos hält, das Geheimniß wer Sais sei und seine Pläne; dieser trifft sogleich in der Stille Vorbereitungen um Thamos zu retten. Auch Sais wird darauf durch Mirza und Pheron, nachdem sie mit einem Eid Schweigen gelobt hat, in das Geheimniß eingeweiht und soll erklären

daß sie Pheron wählen werde. Da sie eine bestimmte Antwort ablehnt, spricht Pheron gegen Mirza seinen Entschluß aus im äußersten Fall sich des Thrones mit Gewalt zu bemächtigen. Sais, die sich von Thamos nicht geliebt glaubt und ihn deshalb nicht zum Gemahl wählen, aber auch ihn nicht vom Thron stoßen will, thut das feierliche und unwiderrufliche Gelübde sich dem Dienst der Sonne als Jungfrau zu weihen; Thamos kommt dazu, und nun entdeckt sich zu ihrem Leid ihre gegenseitige Liebe. Sethos, der zu ihnen tritt, klärt jetzt Thamos über die Treulosigkeit Pherons auf, ohne ihm die Herkunft der Sais zu entdecken. Pheron, den die sich verbreitende Nachricht daß Menes noch lebe bestürzt macht, kommt um mit Sethos Rath zu pflegen und bleibt fest bei seinem verrätherischen Plan. In feierlicher Versammlung soll Thamos als König bestätigt werden, da beweist Mirza daß Sais die todt geglaubte Tharsis und die Erbin des Thrones sei: Thamos ist der erste, der ihr als Königin huldigt. Als sie darauf gedrängt wird zwischen Thamos und Pheron zu wählen erklärt sie daß sie durch ein Gelübde gebunden und Thamos der nächste dem Thron sei. Nun ruft Pheron seine Anhänger zu den Waffen, als Sethos dazwischen tritt und sich als Menes zu erkennen giebt: Alles stürzt ihm in freudiger Rührung zu Füßen, Pheron wird entwaffnet und abgeführt, Mirza ersticht sich selbst. Menes entbindet als Herrscher und Vater Sais ihres Gelübdes, vereint sie mit Thamos und hebt beide auf den Thron. Den Beschluß macht die Botschaft, daß Pheron unter Gotteslästerungen vom Blitz erschlagen sei[6].

---

6) Gebler hatte im Januar 1773 Wieland den ersten Act mitgetheilt, der ihn in Weimar vorlas und dem Verfasser nicht nur bezeugt daß er das lebhafteste Verlangen nach dem Ganzen hervorrief, sondern dieses günstige

Zu diesem Drama hatte Mozart zunächst vier Instrumentalsätze geschrieben, welche zwischen den Aufzügen, und einen, welcher zum Schluß des Ganzen gespielt werden sollte[7]. Es war kein neuer Gedanke zu bedeutenden Dramen eine entsprechende Musik zu componiren statt der damals wie heute gewöhnlich zu Anfang und in den Zwischenacten ohne verständige Wahl abgespielten gleichgültigen oder störenden Instrumentalsätze. Schon Scheibe[8] hatte im Jahr 1738 für das

---

Urtheil ausführlich begründet (Auswahl denkw. Briefe von Wieland II S. 14 ff.). Nachdem er den dritten Band von Geblers Werken erhalten, konnte er sich nicht enthalten ihm sogleich seinen „lebhaften Beifall zuzujauchzen"; seine nicht geringe Erwartung war bis zur Bewunderung übertroffen, es verlangte ihn das Drama bald aufgeführt zu sehen (ebend. S. 26 f.). Bald nachher schrieb er ihm aber doch (ebend. S. 27 f.): „Was wir wünschen ist, daß Ew. Hochwohlgeboren im fünften Act einige Veränderungen machen, Ihren Bösewicht Pheron nicht in Gotteslästerungen ausbrechen, und auf diese keinen rächenden Donner fallen lassen wollten. Solche Exhibitionen sind zu wenig natürlich und bringen einem wider Willen die Zeiten, da Doctor Faust noch das Lieblingsstück unserer Nation war, ins Gedächtniß. Ueberhaupt ist es, wenn Sie mir erlauben wollen ganz frey von der Brust zu reden, ein Fehler Ihrer Trauerspiele, daß Ihre tugendhaften Leute ganz idealisch und Ihre Lasterhaften ganz Teufel sind."

7) Daß die Musik zum König Thamos während des Aufenthalts in Salzburg 1779 und 1780 geschrieben worden ist ergiebt sich theils aus der Handschrift und dem Papier der Originalpartitur (André Verz. 48) und der Behandlung des Orchesters mit Sicherheit, theils erhält es Bestätigung durch eine Aeußerung Mozarts von Wien aus an seinen Vater (15. Febr. 1783): „Es thut mir recht leid, daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! Dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß der Musik wegen aufgeführt werden, und das wird wohl schwerlich gehen. — Schade ist es gewiß!"

8) Joh. Ad. Scheibe, geb. in Leipzig 1708, seit 1740 Kapellmeister in Kopenhagen, starb dort 1776; mehr durch theoretische und kritische Schriften als durch seine Compositionen bekannt.

Theater der Neuberin Musik zum Polyeukt und Mithridat geschrieben und sich dann ausführlich über diese Gattung von Musik erklärt[9], ihm waren Hertel[10] mit der Musik zu Cronegks Olint und Sophronia und andere gefolgt, unter ihnen

9) Scheibe krit. Musicus St. 67 S. 611 ff. Seine Hauptvorschriften sind: „Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptperson und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten. — Die Anfangssymphonie muß sich überhaupt auf das ganze Stück beziehen, zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und also mit dem ersten Auftritt überein kommen. Sie kann aus zweenen oder dreyen Sätzen bestehen, nachdem es der Componist für gut befindet. — Die Symphonien, welche zwischen die Aufzüge zu stehen kommen, müssen sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten. Sie müssen also beide Aufzüge mit einander verbinden und die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemüthsbewegung in die andere führen. Es ist dahero sehr gut, wenn man allemal zweeen Sätze macht. Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affecten einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man wohl auch nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge hat, damit die Lichter können geputzt werden. — Wenn endlich der Schluß des Schauspiels erfolget ist, so muß die darauf folgende Symphonie auf das genaueste mit demselben übereinstimmen, um die Begebenheiten den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. — Da die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist auch leicht zu urtheilen, daß eine Veränderung derselben allerdings nöthig ist, damit die Zuschauer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden. Es ist aber beinahe eine Nothwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß aber wohl urtheilen welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll."

10) Joh. Christ. Hertel, geb. 1699 in Oettingen, war seit 1720 in Eisenach angestellt, wurde 1742 Concertmeister in Strelitz und starb dort 1756.

Agricola[11] mit einer Musik zur Semiramis (nach Voltaire), welche Lessing einer Analyse würdig geachtet hat[12]. Auch in Salzburg hatte M. Haydn im Jahr 1777 eine Musik zur Zaire gemacht, welche mit großem Beifall aufgenommen war[13].

Die Musik zum König Thamos[14] hat auffallend genug keine Ouverture, was vielleicht darin seinen Grund hat daß das Drama mit einem Chor beginnt, also schon mit Musik eingeleitet wird und durch eine Ouverture nicht noch verlängert werden sollte[15]. Jeder Entreact schließt sich an die

11) Joh. Fr. Agricola, seit 1759 Kapellmeister in Berlin, wo er 1774 starb.
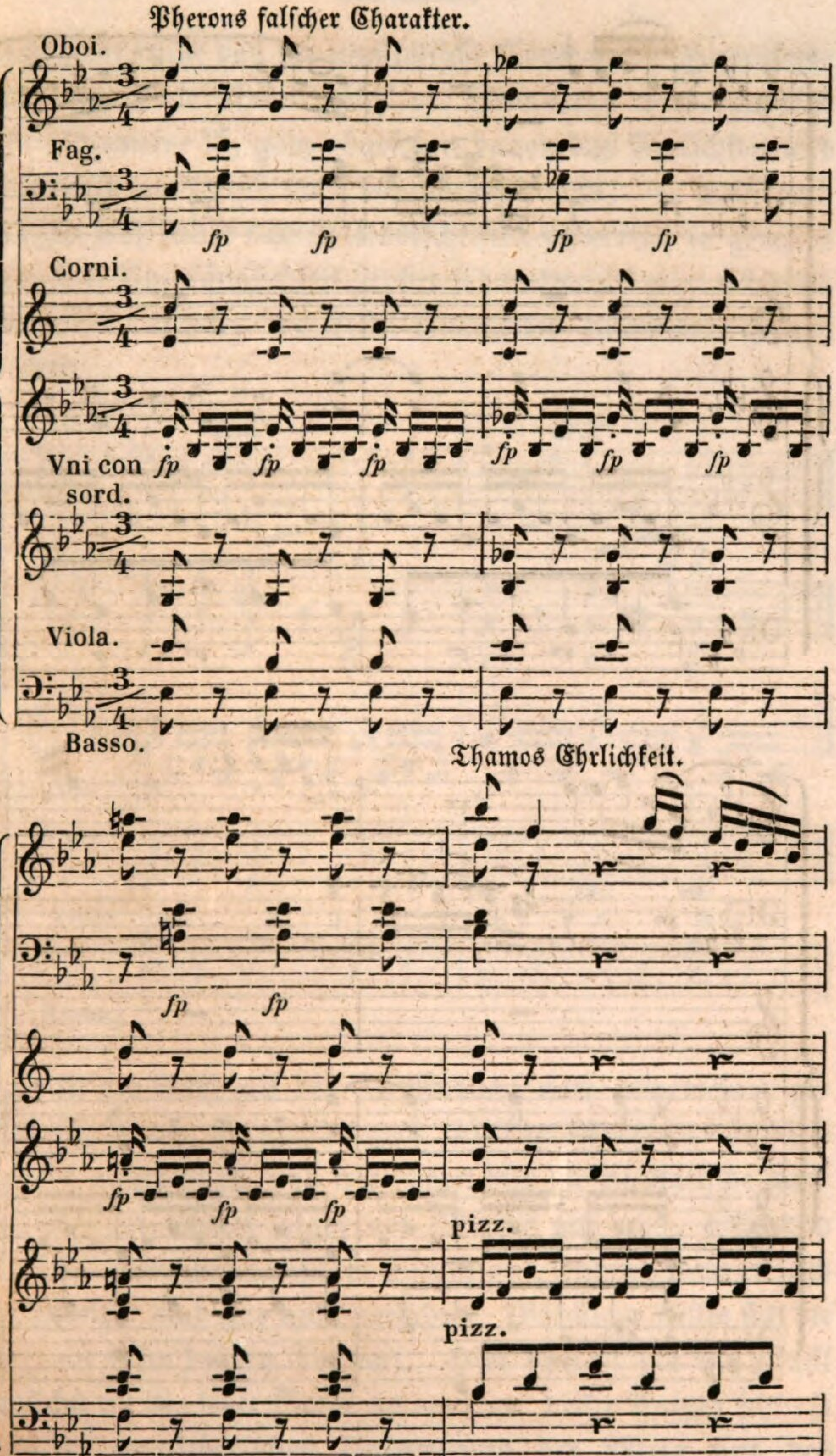
12) Lessing hamb. Dramat. St. 26 f. (Werke VI S. 115 ff.). Lessing erklärt sich namentlich dawider, daß die Zwischenmusik auch auf den folgenden Act vorbereiten solle, und verlangt daß sie nur das ausführe und abschließe, was bereits vorangegangen ist. Es wäre von Interesse Lessings Betrachtungen vom heutigen Standpunkt der Instrumentalmusik aus genauer zu würdigen.
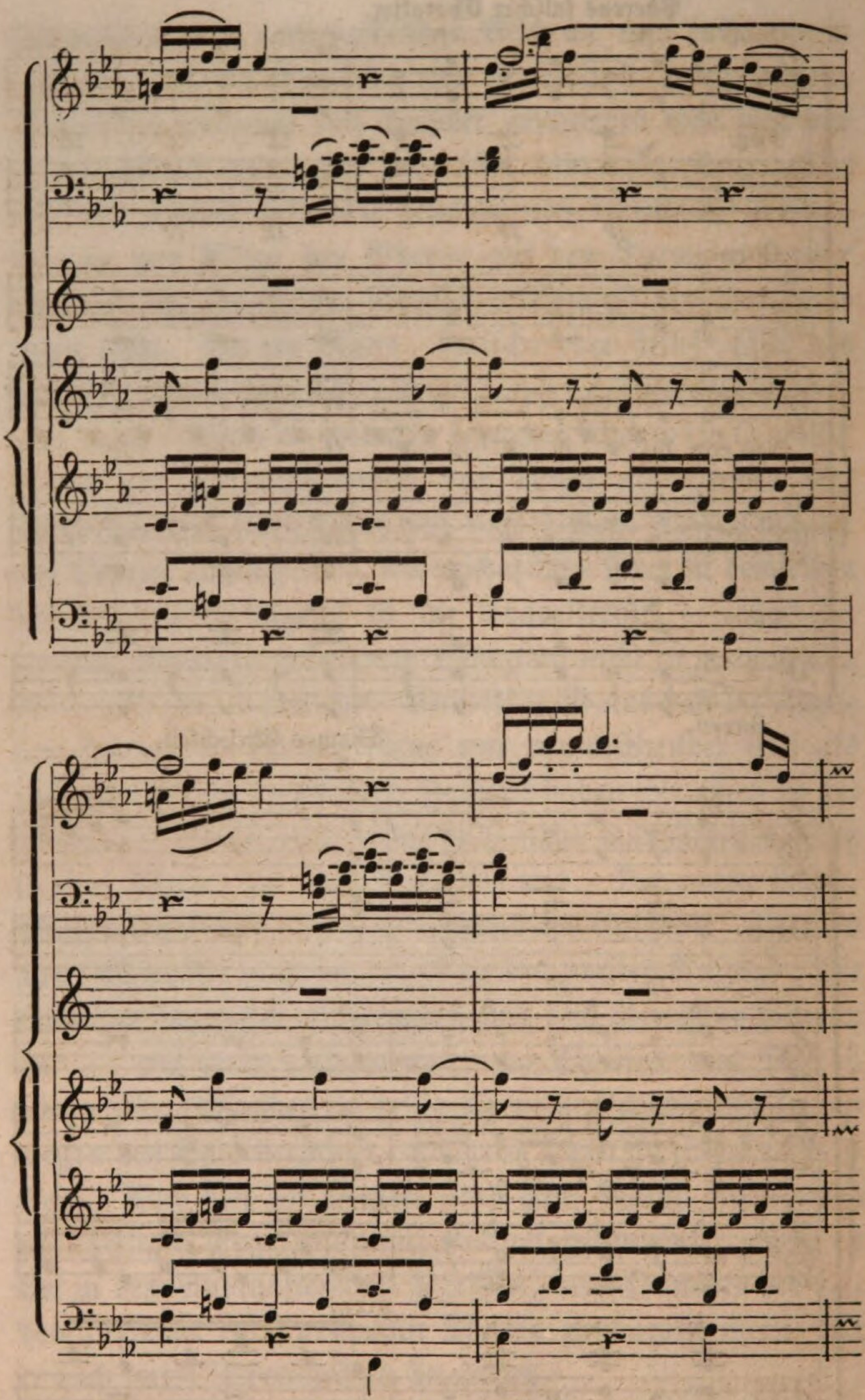
13) I S. 431. „Die Zwischenmusiken von Haydn [zur Zaire] sind wirklich schön" schreibt Leop. Mozart (6. Oct. 1777). „Unter einem Act war ein Arioso mit Variationen für Violoncell, Flauti, Oboe etc., und ohngefähr da eben eine piano Variation vorausging, trat eine Variation mit der türkischen Musik ein, welches so gähe und unvermuthet kam, daß alle Frauenzimmer erschraken und ein Gelächter entstand. Zwischen dem vierten zum fünften Act war ein Cantabile, wo immer das englische Horn dazwischen ein Recitativ hatte, und dann das Arioso wieder eintrat, welches sehr mit der vorhergehenden traurigen Scene der Zaire und dem folgenden Act übereinkam."

14) Die Originalpartitur ist bei André Verz. 48.
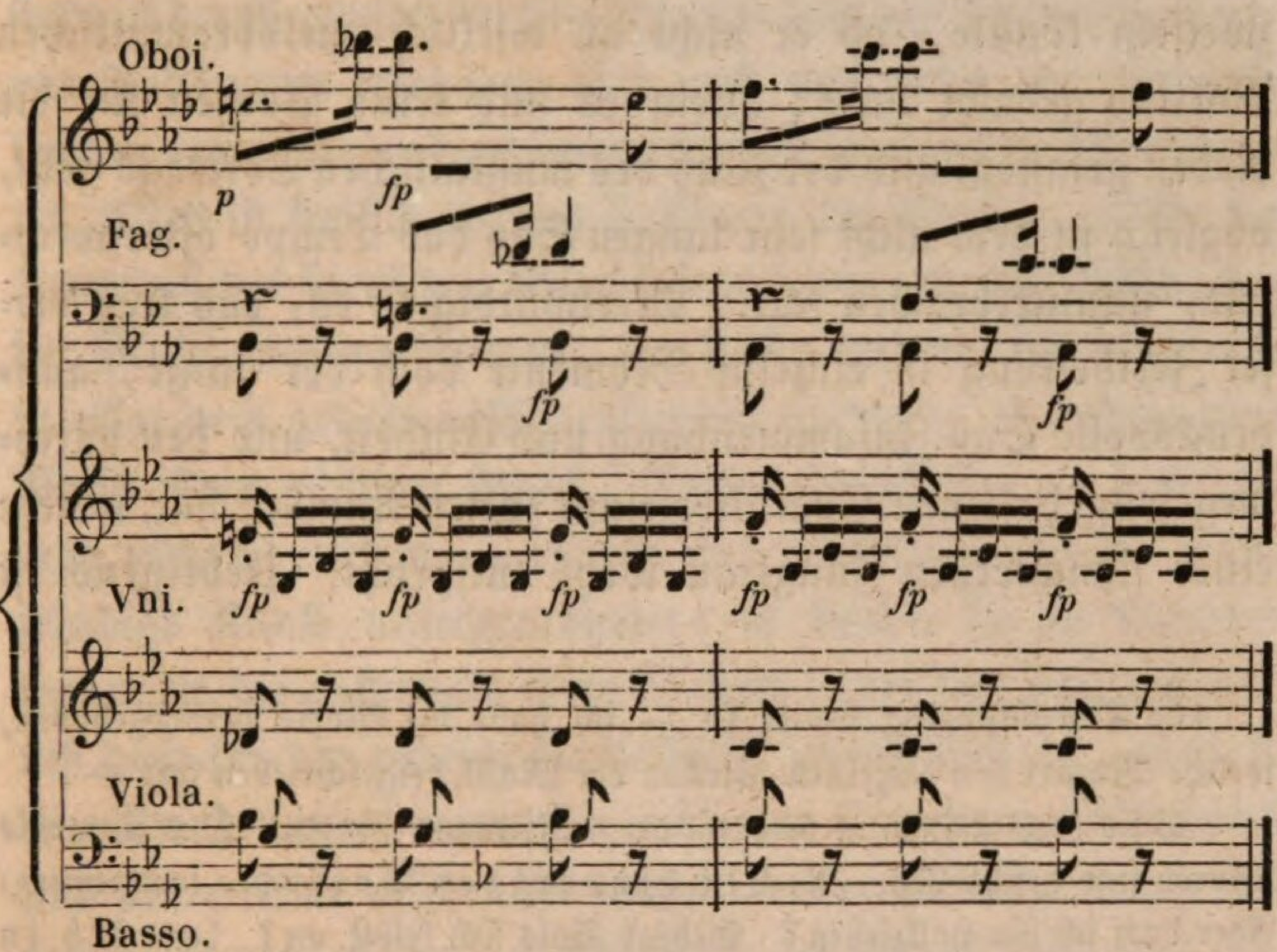
15) Man könnte vielleicht vermuthen, daß die S. 349 erwähnte Ouverture zu diesem Schauspiel bestimmt gewesen sei und dann wäre man über die Zeit der Composition bestimmt unterrichtet. Allein sie ist auf ganz anderem Papier geschrieben als die übrigen Instrumentalsätze, wofür kein Grund ist — denn daß für die Chöre ein anderes Format genommen ist war der vielen Stimmen wegen nothwendig —; Mozart ist auch in diesen äußerlichen Dingen ordentlich und sauber. Auch dürfte man wohl erwarten daß die Ouverture zu König Thamos von der feierlichen Würde, welche die Chöre charakterisirt, etwas aufgenommen haben würde; übrigens wäre sie nicht unpassend.

Schlußscene des vorhergehenden Acts an und sucht die in derselben erregten Empfindungen musikalisch auszudrücken; Mozart hat jedesmal kurz darüber geschrieben was ihm das leitende Motiv war. So steht über dem ersten Satz: „Der erste Akt schließt mit dem genommenen Entschluß zwischen Pheron und Mirza den Pheron auf den Thron zu setzen.“ Auf die Schlußworte der Mirza: „Mirza ist ein Weib und zittert nicht. Du ein Mann: herrsche oder stirb!“ fällt das Orchester mit drei feierlichen, durch Pausen gehobenen Accorden ein; dann beginnt ein unruhig bewegtes Allegro (in C-moll). Dieses hat allerdings etwas von einem aufregenden Gespräch und wer im Theater saß konnte wohl Mirza als die den Pheron aufstachelnde, leidenschaftliche Frau in demselben heraushören; übrigens ist die Charakteristik — was bei einer so allgemein gehaltenen Situation nicht zu verwundern ist — nicht sehr bedeutend. Bemerkbar ist nur daß die einzelnen Glieder der Motive kürzer und contrastirender sind als sonst gewöhnlich bei Mozart, übrigens haben wir einen in gewöhnlicher Weise geordneten, nur nicht ausgeführten Satz in zwei Theilen mit einer Coda vor uns. Der zweite Entreact hat womöglich eine noch allgemeinere Aufgabe. „Thamos guter Charakter zeigt sich am Ende des zweiten Aufzugs; der dritte Act fängt sich mit Thamos und dem Verräther Pheron an“ — mit jener Unterredung, wo Thamos dem Pheron seinen festen Glauben an dessen Treue ausspricht und seinetwegen auf Sais verzichtet, während dieser fortfährt zu heucheln. Auch hier hat Mozart einen ganz ähnlich gegliederten zweitheiligen Satz (Andante, B-dur) geschrieben, allein er hat zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Charakter der beiden Personen durch bestimmte Motive zu charakterisiren, die er auch durch Ueberschriften bezeichnet


Pherons falscher Charakter.
Oboi.
Fag.
fp
Corni.
Vni con sord.
Viola.
Basso.
Thamos Ehrlichkeit.
pizz.



Man sieht leicht daß der musikalische Contrast die Hauptsache ist und daß die Charakteristik der Stimmung wiederum eine sehr allgemeine ist, ganz abgesehen davon daß Ehrlichkeit und Falschheit musikalisch nicht auszudrücken sind, — was auch Mozart trotz seiner naiven Ueberschriften schwerlich so gemeint hat. Die Unzulänglichkeit solcher Charakteristik zeigt sich auch im zweiten Theil, wo beide Charaktere zusammen gestellt werden



Hier ist der Ausdruck der Empfindung noch allgemeiner geworden, wenn sie gleich durch einzelne Momente des Gesprächs angeregt ist, und wir haben hier die musikalische Ausbildung der einmal gegebenen Motive vor uns, nicht den Verfolg einer dramatischen Situation; anders kann freilich der Musiker auch gar nicht verfahren. Günstiger stellte sich die Aufgabe beim dritten Entreact. Hier schließt sich die Musik zunächst an die letzte Scene an — „der dritte Aufzug schließt mit der verrätherischen Unterredung der Mirza und des

Pheron" — in einem wild bewegten, stark accentuirten Allegro, das aber bald abbricht und verhallt. Damit wendet die Musik sich dem Anfang des vierten Actes zu, welcher mit dem Gelübde beginnt, welches die getäuschte Sais ablegt. Hier gewahrt man deutlich den Einfluß der Melodramen auf Mozart; denn er verfolgt mit seiner Musik den ganzen Monolog der Sais[16] in seinen einzelnen Wendungen (die jedesmal durch eine Ueberschrift angedeutet sind), so daß man zweifeln könnte, ob er nicht an wirklich melodramatischen Vortrag gedacht habe; allein es sind keine Pausen für die Reden gelassen, und der Fluß des musikalischen Vortrags geht, obgleich in dem nicht sehr langen Satz das Tempo öfter wechselt, ununterbrochen fort. Merkwürdig ist es, daß trotz dieser Zertheilung in einzelne Momente doch der ganze, ausdrucksvolle Satz Zusammenhang und Einheit, und den durchweg festgehaltenen Charakter einer zarten Anmuth hat, welche einer schüchternen Jungfrau wohl entspricht. Uebrigens ist

16) Der Monolog lautet so — ich habe die Worte hervorgehoben, welche Mozart den einzelnen Stellen der Musik beigeschrieben hat —

Sais (sieht sich um ob sie allein ist): Niemand ist da. Des Tempels Thüren sind geschlossen. **Nichts hindert den Vorsatz.** (nachdenkend) Aber darf ich ihn vollziehen? Gehört Sais sich selbst an? [**geräth in Zweifel.** Moz.] — **O Menes**, **ists wahr** daß dein Blut in diesen Adern strömt, so wirf jetzt von den Wohnungen der Unsterblichen einen Blick auf deine Tochter herab! Zertheile die Dunkelheit, die sie umgiebt! Zeige ihr, was Egyptens Wohl von ihr fordert! — **Ja schon hörst du mich!** schon belebt sich mein Vorsatz aufs neue. Du selbst, ja du flößtest mir ihn ein. — **Ich! das Werkzeug** treuloser Verräther? Durch mich dem besten Fürsten der Scepter entrissen? — **Nein! er bleibe in seinen Händen!** — **Kann nicht mit ihm die Tochter** des Menes auf dem Throne sitzen, so soll kein anderer sie darauf erheben. — **Ja es sey!** ich lege das feierliche Gelübde ab! Egyptens Gottheit nimm es auf! Sonne! ich weihe mich zu deiner Priesterin! [**Das Gelübde.** Moz.]

nicht zu verkennen, daß grade diesen Satz, der die erste Scene vollständig vorwegnimmt, der Lessingsche Vorwurf am meisten trifft, obwohl er an sich der ansprechendste und wohl auch der gelungenste ist. Der vierte Entreact ist wiederum ein lebhafter Satz (Allegro vivace assai), der die „allgemeine Verwirrung“ schildern soll, mit welcher der vierte Aufzug schließt; und allerdings läßt sich in dem unruhig bewegten Motiv mit dem ein anderes würdig gehaltenes zusammengestellt ist der Gegensatz der Verschwörer und des Thamos mit seinen Anhängern erkennen, aber auch nur unter der Voraussetzung daß man von dem unterrichtet ist, worauf die Musik deutet. Dies ist freilich bei den Zuhörern im Theater, welche die Kenntniß der factischen Voraussetzungen von der Bühne her der Musik entgegenbringen, der Fall, und da für diese eine so allgemein gehaltene Charakteristik ausreicht, so erfüllt diese Musik ihren nächsten Zweck. Dieser Zweck aber — das darf man nicht übersehen — ist ein für die Musik als eine selbständige Kunst untergeordneter; er bindet sie an Voraussetzungen, die außerhalb ihres Wesens liegen und deren Kenntniß doch für die richtige Auffassung unerläßlich ist, weil sie eine Darstellung veranlassen, die im Einzelnen willkührlich und übertrieben erscheinen müßte, wäre sie nicht durch jene äußere Veranlassung gerechtfertigt; die Musik wird also dadurch in eine viel stärkere Abhängigkeit gebracht als durch die Worte eines zu componirenden Textes, ohne die Vortheile, welche die unmittelbare Verständlichkeit des Wortes bringt, zu gewinnen[17]. Der Schlußsatz schildert „Pherons Verzweif-

17) Auch die durch äußere Verhältnisse gebotene Beschränkung auf einen so geringen Umfang ist kein günstiger Umstand, da in der Regel die innere Bedeutung und Macht der dramatischen Situation, welche der musikalischen Darstellung zu Grunde liegt, im umgekehrten Verhältniß zu dem

lung, Gotteslästerung und Tod"; da diese Stimmung mit einem furchtbaren Donnerwetter zusammenfällt, so lehnt sich die musikalische Charakteristik zunächst hieran an, ohne — wie schon die Ueberschrift beweist — eine eigentliche Detailmalerei zu beabsichtigen; es ist ein wildkräftiger Satz von einer der Aufgabe ganz entsprechenden Wirkung[18].

Man kann nicht verkennen daß Mozart sich mit einem gewissen Behagen an die Aufgabe gemacht hat, durch die Instrumentalmusik so im Detail zu charakterisiren, wie ihn denn in Mannheim die analoge Verwendung derselben im Melodrama so sehr eingenommen hatte, und doch überwiegt bei ihm fast überall das Moment der musikalischen Gestaltung. Im Wesentlichen werden die Eindrücke, welche ihm das Drama giebt, für ihn nur Impulse die einzelnen Motive eines nach den musikalischen Normen gegliederten Satzes etwas schärfer zu betonen und miteinander in Contrast zu setzen; sie wirken also nicht wesentlich anders auf ihn als überhaupt die Erscheinungen der Außenwelt, die seine Productionskraft anregen, und im Allgemeinen tritt daher die specifische Charakteristik der dramatischen Situation vor der musikalischen Gestaltung zurück. Davon muß freilich ein Theil dem Drama selbst zugeschrieben werden, das durch seine Cha-

---

Raume steht, in welchem die Musik sich ausbreiten darf. — Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß es nicht die Meinung ist, als dürfe die Musik eine solche Verbindung mit der dramatischen Poesie überhaupt nicht eingehen; nur auf die eigenthümliche Beschränkung sollte hingewiesen werden, der sie sich unterwerfen muß, welche also auch eigenthümliche Gesichtspunkte für den Künstler wie für den Beurtheiler bedingt.

18) Das Orchester für diese Sätze ist das gewöhnliche Salzburger; außer den Saiteninstrumenten sind regelmäßig Oboen, Fagotts und Hörner, und bei drei Entreacts (I. IV. V) auch Trompeten und Pauken angewendet. Die Behandlung desselben entspricht der schon mehrfach charakterisirten Weise.

rakter- und Situationszeichnung dem Componisten gar wenig mächtige und bestimmt wirkende Anregung bietet; eine überwältigende dichterische und dramatische Kraft hätte ohne Zweifel noch eine andere Musik hervorgerufen. Allein man darf nicht vergessen, daß wenn ein solches Drama damals Beifall und Theilnahme fand[19], wenn es Mozart zu seiner Composition veranlaßte, wir darin ein Zeugniß haben für die Richtung des Geschmacks jener Zeit. Shakespeare und Göthe hatten damals die geistige Atmosphäre, in welcher Mozart groß geworden war, noch nicht durchdrungen; durch die Poesie mußte die Forderung einer das individuellste Leben zur Anschauung bringenden Charakteristik erst ausgesprochen und erfüllt werden, ehe dieselbe auf dem Gebiet der Musik sich geltend machen konnte[20].

Gebler hat seinem Drama noch eine besondere Würde zu geben gesucht, indem er Chöre in demselben anbrachte; wobei ihm Racines Athalia wohl zum Vorbild gedient haben mag. Das Schauspiel beginnt mit einem feierlichen Opfer im Sonnentempel, an welchem die Priester und Sonnenjungfrauen Theil nehmen und während desselben eine Hymne an die Gottheit singen; ebenso wird zu Anfang des fünften Aufzugs die Krönung des Königs durch ein Opfer eingeleitet, bei welchem die Priester und Jungfrauen wiederum eine

19) Es wurde, wie ich bei Wieland (Auswahl denkw. Briefe II S. 30) sehe, gleich ins Französische und im Jahr 1780 von J. L. von Berghoff, Secretär des Fürsten Colloredo, in Wien ins Italiänische übersetzt. Ein prächtig gebundenes Exemplar dieser Uebersetzung, das wahrscheinlich an den Erzbischof gelangt war, liegt Mozarts Partitur bei; wahrscheinlich dachte er daran die italiänische Uebersetzung seinen Chören unterzulegen.

20) Schon deßhalb habe ich es absichtlich vermieden hier auf eine Parallele mit Beethovens Musik zum Egmont einzugehen.

Hymne singen[21]. Diese Chöre haben Mozart zu großartigen und mit allem Glanz auch der äußeren Mittel ausgestatteten Compositionen Veranlassung gegeben; es sind die allgemein bekannten Hymnen mit lateinischem Text, welchen er selbst ihnen später untergelegt hat, und dem dann wieder eine deutsche Uebersetzung substituirt worden ist[22]. Das Urtheil über Auffassung und Stil derselben wird natürlich etwas anders ausfallen, wenn man weiß daß diese Chöre für das Theater bestimmt waren als wenn man sie für Kirchenmusik hält, und doch haben grade diese Hymnen, die durch unzählige Aufführungen in Kirchen weit verbreitet sind, als Hauptzeugen für Mozarts Richtung in der Kirchenmusik dienen müssen. Ohne Frage sind sie ihrer ganzen Auffassung nach groß-

---

21) Gebler hatte die in Wien zur Aufführung bestimmte Composition der Chöre an Wieland geschickt, der darüber (19. Mai 1774) schreibt: Unser, wie ich glaube, in seiner Art unvergleichliche Schweitzer hat in dieser Musik viel Schönes und überhaupt in dem Verfasser derselben eine große Anlage gefunden, wiewohl er gleich errieth, daß er noch ein Anfänger sein müsse." Wer dieser talentvolle Anfänger sei ist nicht bekannt; daß nicht etwa Mozart gemeint sei, — obwohl derselbe im Sommer 1773 in Wien war (I S. 273 f.) — wird Jedem ein Blick auf die Chöre zeigen. — Bei Simrock in Bonn sind „Zwei Chöre zu dem Schauspiel Thamos von Mozart im Clavierauszuge von C. Zulehner" erschienen. Diese sind aber von den in Mozarts Handschrift noch vorhandenen Compositionen völlig verschieden und, da es nicht wahrscheinlich ist daß er dieselbe zu verschiedenen Zeiten mehrmals componirt hat, gewiß nicht von ihm, was auch durch die Composition selbst bestätigt wird. Zulehner hat sich durch den Eifer, womit er Mozarts Werke sammelte, ein unbestreitbares Verdienst erworben; allein daß er dabei nicht mit der nöthigen Kritik verfuhr haben wir schon wahrgenommen (I S. 672), und wird sich noch ferner bestätigen. Wahrscheinlich ist eine namenlose, für irgend eine Bühne bestimmte Composition, weil man wußte, daß auch Mozart eine solche geschrieben habe, ohne nähere Prüfung ihm beigelegt.

22) Das Nähere s. Beilage XV.

artiger, freier, bedeutender als irgend eine seiner Messen aus dieser Zeit, weil er sich hier nach keiner Seite hin durch irgendwelche Convention gebunden fühlte; ein feierlicher Gottesdienst wurde auf der Bühne vorgestellt, der Ausdruck der Ehrfurcht vor dem höchsten Wesen erhielt durch das ägyptische Costüm eine eigenthümliche Färbung, welche die Phantasie anregte: so suchte er diese Empfindung auch musikalisch mit möglichster Wahrheit und Kraft wieder zu geben. Aber er war sich wohl bewußt, daß es sich um dramatischen Ausdruck handle; daher ist nicht allein in den Formen alles vermieden was direct an die Kirche erinnern könnte — jetzt liebt man derartige Anspielungen als Mittel der Charakteristik —, es ist nicht allein durch die Anwendung äußerer Mittel ein Eindruck von Glanz und Pracht gegeben, welcher in dieser Weise der Kirche fremd war, sondern das subjective Moment der Empfindung ist möglichst stark hervorgehoben und lebhaft ausgedrückt. Wenn zwischen diesen Chören und der gleichzeitigen Kirchenmusik Mozarts ein wesentlicher Unterschied unverkennbar ist, wird man dagegen in der Art, wie das Feierliche, Bedeutsame der ernsten Ceremonie hier und in der Zauberflöte wiedergegeben ist, die bestimmte Verwandtschaft wahrnehmen[23]. Freilich zeigt dort Vieles, namentlich die Kraft in der knappsten Form sich zu concentriren, die reife Vollendung, während wir hier den jugendlichen Künstler vor uns sehen, der über die Gelegenheit erfreuet ist aus vollem Maaße

23) In dem ganzen Drama und besonders auch in diesen Chören ist die deistisch-humanistische Tendenz unverkennbar, welche sich in jener Zeit so vielfach geltend macht, und die auch in dem ägyptisirenden Costum mit der Zauberflöte zusammentrifft; wie weit das etwa mit der Freimaurerei zusammenhänge kann ich nicht sagen. Daß man damit im Sinne Josephs II zu schreiben glaubte, ist klar, auch sind vielfache Anspielungen auf ihn als aufgeklärten und tugendhaften Regenten nicht zu verkennen.

Hymne singen[21]. Diese Chöre haben Mozart zu großartigen und mit allem Glanz auch der äußeren Mittel ausgestatteten Compositionen Veranlassung gegeben; es sind die allgemein bekannten Hymnen mit lateinischem Text, welchen er selbst ihnen später untergelegt hat, und dem dann wieder eine deutsche Uebersetzung substituirt worden ist[22]. Das Urtheil über Auffassung und Stil derselben wird natürlich etwas anders ausfallen, wenn man weiß daß diese Chöre für das Theater bestimmt waren als wenn man sie für Kirchenmusik hält, und doch haben grade diese Hymnen, die durch unzählige Aufführungen in Kirchen weit verbreitet sind, als Hauptzeugen für Mozarts Richtung in der Kirchenmusik dienen müssen. Ohne Frage sind sie ihrer ganzen Auffassung nach groß-

21) Gebler hatte die in Wien zur Aufführung bestimmte Composition der Chöre an Wieland geschickt, der darüber (19. Mai 1774) schreibt: Unser, wie ich glaube, in seiner Art unvergleichliche Schweitzer hat in dieser Musik viel Schönes und überhaupt in dem Verfasser derselben eine große Anlage gefunden, wiewohl er gleich errieth, daß er noch ein Anfänger sein müsse." Wer dieser talentvolle Anfänger sei ist nicht bekannt; daß nicht etwa Mozart gemeint sei, — obwohl derselbe im Sommer 1773 in Wien war (I S. 273 f.) — wird Jedem ein Blick auf die Chöre zeigen. — Bei Simrock in Bonn sind „Zwei Chöre zu dem Schauspiel Thamos von Mozart im Clavierauszuge von C. Zulehner" erschienen. Diese sind aber von den in Mozarts Handschrift noch vorhandenen Compositionen völlig verschieden und, da es nicht wahrscheinlich ist daß er dieselbe zu verschiedenen Zeiten mehrmals componirt hat, gewiß nicht von ihm, was auch durch die Composition selbst bestätigt wird. Zulehner hat sich durch den Eifer, womit er Mozarts Werke sammelte, ein unbestreitbares Verdienst erworben; allein daß er dabei nicht mit der nöthigen Kritik verfuhr haben wir schon wahrgenommen (I S. 672), und wird sich noch ferner bestätigen. Wahrscheinlich ist eine namenlose, für irgend eine Bühne bestimmte Composition, weil man wußte, daß auch Mozart eine solche geschrieben habe, ohne nähere Prüfung ihm beigelegt.

22) Das Nähere s. Beilage XV.

artiger, freier, bedeutender als irgend eine seiner Messen aus dieser Zeit, weil er sich hier nach keiner Seite hin durch irgendwelche Convention gebunden fühlte; ein feierlicher Gottesdienst wurde auf der Bühne vorgestellt, der Ausdruck der Ehrfurcht vor dem höchsten Wesen erhielt durch das ägyptische Costüm eine eigenthümliche Färbung, welche die Phantasie anregte: so suchte er diese Empfindung auch musikalisch mit möglichster Wahrheit und Kraft wieder zu geben. Aber er war sich wohl bewußt, daß es sich um dramatischen Ausdruck handle; daher ist nicht allein in den Formen alles vermieden was direct an die Kirche erinnern könnte — jetzt liebt man derartige Anspielungen als Mittel der Charakteristik —, es ist nicht allein durch die Anwendung äußerer Mittel ein Eindruck von Glanz und Pracht gegeben, welcher in dieser Weise der Kirche fremd war, sondern das subjective Moment der Empfindung ist möglichst stark hervorgehoben und lebhaft ausgedrückt. Wenn zwischen diesen Chören und der gleichzeitigen Kirchenmusik Mozarts ein wesentlicher Unterschied unverkennbar ist, wird man dagegen in der Art, wie das Feierliche, Bedeutsame der ernsten Ceremonie hier und in der Zauberflöte wiedergegeben ist, die bestimmte Verwandtschaft wahrnehmen[23]. Freilich zeigt dort Vieles, namentlich die Kraft in der knappsten Form sich zu concentriren, die reife Vollendung, während wir hier den jugendlichen Künstler vor uns sehen, der über die Gelegenheit erfreuet ist aus vollem Maaße

23) In dem ganzen Drama und besonders auch in diesen Chören ist die deistisch-humanistische Tendenz unverkennbar, welche sich in jener Zeit so vielfach geltend macht, und die auch in dem ägyptisirenden Costum mit der Zauberflöte zusammentrifft; wie weit das etwa mit der Freimaurerei zusammenhänge kann ich nicht sagen. Daß man damit im Sinne Josephs II zu schreiben glaubte, ist klar, auch sind vielfache Anspielungen auf ihn als aufgeklärten und tugendhaften Regenten nicht zu verkennen.

sein Bestes herzugeben und sich selbst ein rechtes Genüge zu thun. Diesen Chören gegenüber begreift man seine Freude als er nach Paris ging (S. 185), daß das Orchester dort gut und stark sei, und man Chöre, seine Hauptfavorit-Composition dort gut aufführe und etwas darauf halte; man kann sich danach vorstellen, wie er die Chöre behandelt haben würde, wenn er in Paris eine große Oper geschrieben hätte. Für die Aufführung sind sie ohne Zweifel zu groß und breit angelegt und ausgeführt; sowie sie den Text Geblers weit hinter sich zurück lassen[24], so daß Musik und Dichtung ihrer künstlerischen Bedeutung nach gar nicht derselben Zeit anzugehören scheinen, so drücken sie das ganze Drama mit ihrer Wucht zu Boden. Der Eindruck des Feierlichen und Erhabenen, wie ihn die prachtvolle Majestät symbolischer Ceremonien hervorzurufen bestimmt ist, kann durch die Musik kaum mit mehr Würde und zugleich Feuer und Kraft wiedergegeben werden; Chor und Orchester wirken in großartiger Weise zusammen, wie ein mächtiger Strom fließt es unaufhaltsam dahin, schöne und überraschende Harmonien in Fülle verbreiten rings einen eigenthümlichen Glanz; nur die leichteren Nebensätze — für Männer- und Frauenstimmen getheilt, auch für Solostimmen — sind minder bedeutend. Haltung und Stimmung dieser Chöre ist später vielfach maßgebend für verwandte Aufgaben geworden; ebenso hat die Art und Weise, wie hier zuerst der Chor und ein vollstimmiges Orchester vereinigt sind, um bei feiner Ausführung und Gliederung im Einzelnen, als

24) Und doch konnte Wieland an Gebler schreiben (a. a. O. S. 19 f.): „Beynahe hätte ich vergessen zu sagen, daß der Hymnus des ersten Auftritts in seiner Art vortrefflich d. i. so beschaffen ist, daß ein Gluck was ganz Vortreffliches daraus wird machen können. Nur die Strophe Aegyptens Töchter wünschte ich fließender und der natürlichen Sprachfügung gemäßer."

ein Ganzes massenhaft zu wirken, für alle späteren Leistungen dieser Art den Weg gewiesen. Mozart selbst hat später keine Gelegenheit gefunden in großem Maaßstab Chor und Orchester zu vereinigen und auf dieser Bahn weiter fortzuschreiten; Haydn hat in seinen Oratorien nach dieser Seite hin Mozarts Erbschaft angetreten, und seitdem ist man vielfältig bemüht gewesen diese Aufgabe zu lösen. Bei aller Anerkennung vor den Verdiensten und Erfolgen dieser Bestrebungen darf man sagen, daß Mozart das Wesentliche festgestellt hat und daß seine Leistungen seitdem öfter überboten als übertroffen worden sind. Sein Orchester ist mit allen Mitteln ausgestattet, welche ihm in Salzburg zu Gebote standen[25]; es fehlten von den später üblichen Instrumenten nur die von ihm so lebhaft vermißten Clarinetten. Dasselbe ist aber vollständig so organisirt und gegliedert, wie wir es später finden, die Holzblasinstrumente, die Blechinstrumente und die Saiteninstrumente sind zu bestimmten Gruppen vereinigt, aber vollkommen frei die verschiedensten Associationen selbständig einzugehen. Auffallend ist besonders der Fortschritt in der Behandlung der Blechinstrumente. Die Posaunen gehen nicht mehr mit den Singstimmen; wo sie dieselben unterstützen, geschieht es in selbständiger Weise meist in gehaltenen Accorden, allein ebensowohl treten sie denselben gegenüber, allein oder mit dem übrigen Orchester. Die Hörner und Trompeten gesellen sich ihnen zu und wir finden sie alle zu einem Chor vereinigt, das nicht selten schon ganz allein, oder doch als eine Gesammtmasse auftritt; dann lösen sich aber die Hörner auch ab und vereinigen sich mit den Holzblasinstrumenten, sowie die Trompeten mit den Pauken auch wieder ihren eigenthüm-

---

25) Außer den Saiteninstrumenten sind 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken angewendet.

lichen Charakter selbständig für sich bewahren. Ebenso ist es mit den übrigen Blasinstrumenten, welche sowohl unter sich als mit den anderen Instrumenten auf verschiedene Weise combinirt werden; daß ihnen die feinere Detailausführung hauptsächlich zufällt, ist in ihrer Natur begründet. Auf die Behandlung der Saiteninstrumente mußte die so viel weiter ausgebildete Anwendung der Blasinstrumente natürlich von Einfluß sein; sie sind selbständig und kräftig ihnen gegenübergestellt, so daß sie, wie glänzend und lebhaft jene auch das Colorit erhöhen, doch den eigentlichen Charakter desselben bestimmen und die Einheit des Tons festhalten. Kurz, wir finden hier alle wesentlichen Wirkungen, welche durch die verschiedenen Combinationen der Instrumente ihrer Klangfarbe nach hervorgerufen werden, bereits zur Anwendung gebracht, auch sind es nicht die bloßen Klangwirkungen, welche durch den mechanischen Wechsel der Tonfarben Effect machen sollen, sondern insofern sie das musikalische Motiv zur richtigen Geltung bringen. Dem so organisirten Orchester gegenüber nimmt auch der Chor eine veränderte Stellung ein. Er ist nicht mehr in dem Sinne die Hauptperson, als alles andere nur dazu dient ihn zu stützen; dadurch daß das Instrumentale selbständig neben ihn trat wurde er selbst freier in seiner Bewegung: indem Manches dem Orchester auszudrücken überlassen wurde, konnte der Chor das was seinem Wesen gemäß war um so schärfer und bedeutender charakterisiren, und dem vielgegliederten, stark wirkenden Orchester gegenüber mußte der Chor alle Kraft aufbieten um festen und sicheren Schrittes einher zu gehen. Dieses zu erreichen war abgesehen von dem Gehalt und der Bedeutung der Motive vor allen freie, sangmäßige Behandlung der einzelnen Singstimmen erforderlich, auf welcher die Entfaltung eines naturgemäßen kräftigen Klanges beruht; denn je stärker die instru-

mentale Wirkung des Orchesters zur Geltung kam, um so mehr mußte auch das vocale Element, die Macht der menschlichen Stimme ihrem Klange nach ihr Recht behaupten. Diesen verschiedenen Bedingungen im Einzelnen gerecht zu werden und sie zur Gesammtwirkung harmonisch vereinigt zu halten, ist auch hier Mozarts eigenthümliche und große Leistung. Will man sich den außerordentlichsten Fortschritt klar machen, so vergegenwärtige man sich jene früheren Werke, in welchen die Singstimmen zu einer fortlaufenden Geigenfigur und einem Basso Continuo die Harmonien ausfüllen, und halte diese Hymnen dagegen, in welchen einem selbständig auf sich selbst ruhenden Chor ein vielstimmiges, im Detail belebtes Orchester ebenso selbständig entgegensteht, beide so eng mit einander verbunden, daß erst aus dieser Vereinigung ein Ganzes entsteht.

Durch die großartige Wirkung dieser beiden Chöre[26] scheint es veranlaßt zu sein, daß man dem Drama durch

---

26) Mozart, der diese Arbeit mit großer Liebe und Sorgfalt machte, hat die beiden Chöre zweimal componirt und es ist sehr interessant diese verschiedenen Bearbeitungen mit einander zu vergleichen. Der erste Chor hat im ersten Entwurf, der vollständig ausgeführt ist, schon im Wesentlichen die spätere Gestalt; nur die Solostellen sind anders, einfacher und ganz ohne die fein ausgeführte Begleitung, welche ihnen jetzt ihren Hauptreiz giebt. Sie machen dort einen etwas dürftigen Eindruck; belehrend aber ist es zu sehen, wie beiden Bearbeitungen doch gewisse Grundelemente gemein sind, die dann eine verschiedene Ausbildung bekommen haben. In den Hauptpartien des Chors sind, was die Singstimmen anlangt, nur Einzelnheiten geändert, durchgreifend ist die Behandlung des Orchesters einer Bearbeitung unterworfen. Es waren anfangs keine Flöten dabei und schon daher die Oboen in ganz verschiedener Weise verwendet; es ist merkwürdig zu sehen, wie das Hinzunehmen der Flöten vielfach eine veränderte Gruppirung der Instrumente veranlaßt hat; aber auch davon abgesehen ist fortwährend im Einzelnen gebessert, so daß man diese Arbeit als eine förmliche Studie der Instrumentation betrachten kann.

einen Chor auch einen bedeutenden Abschluß zu geben suchte. An die Stelle des Instrumentalsatzes, welcher Pherons Tod ausdrückte, trat eine kurze Ermahnung des Oberpriesters zu ehrfurchtsvoller Scheu vor der Gottheit, welche der Chor aufnimmt um sich dann mit freudiger Zuversicht in den Schutz derselben zu geben. Mozarts Composition der von einem Salzburger Localpoeten, wahrscheinlich von Schachtner, verfaßten Worte[27] ist der beiden ersten Hymnen durchaus würdig; namentlich der erste Theil drückt den Schauer demüthiger Verehrung auf die ergreifendste Weise aus und steht dem Großartigsten was Mozart je geschrieben ebenbürtig zur Seite, auch der würdig heitere Schlußsatz ist durchaus an seinem Platz, wenn man bedenkt daß der Chor für die Bühne und nicht für die Kirche bestimmt war.

In die Zeit dieses Salzburger Aufenthalts fällt auch die Composition einer deutschen Operette, zu welcher der

---

Wesentlicher noch ist der Unterschied beim zweiten Chor. Hier stimmt nur der Anfang und später gewisse Grundzüge einzelner Motive im ersten Entwurf mit der zweiten Bearbeitung überein. Die Ausführung ist dort ganz verschieden, viel kürzer, aber auch in jeder Beziehung dürftiger und weniger bedeutend, namentlich im Orchester weit entfernt von der jetzigen reichen Durchbildung. Auch hat Mozart diesen Entwurf nicht ganz vollendet, er bricht im Nachspiel ab, obgleich wohl nur wenige Takte fehlten. Die Betrachtung dieser verschiedenen Bearbeitungen legt auch hier Zeugniß ab, daß die künstlerische Begabung sich namentlich auch in dem sicheren Takte bewährt, womit trotz alles Versuchens und Schwankens während der Arbeit, zuletzt das Bessere erkannt und gewählt wird. So zeigt es sich auch hier, und ungemein lehrreich ist es zu verfolgen, beim zweiten Chor mehr im Ganzen und Großen, beim ersten mehr im Detail, wie aus den ersten Gedanken und Entwürfen sich später das Vollkommene hervorbildet.

27) Nicht allein in Geblers Werken fehlt dieser Schlußchor, auch in der italiänischen Uebersetzung findet er sich nicht, was seinen Salzburger Ursprung beweist.

ehrliche Schachtner den Text gemacht hatte. Sie war beinahe fertig, als Mozart im November 1780 nach München reiste, denn er bittet seinen Vater (18. Jan. 1781) „die Operette von Schachtner" mit zu bringen, er wolle sie mit nach Wien nehmen. Der Vater antwortete (11. Dec. 1780), jetzt sei der Landestrauer wegen in Wien nichts mit dem „Schachtnerschen Drama" zu machen; das sei auch besser, da „die Musik ohnehin nicht ganz fertig" sei. Später erinnerte er Wolfgang selbst daran, die Operette in Wien wo möglich auf die Bühne zu bringen, worauf er zur Antwort erhält (18. April 1781): „Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts, — aus der nämlichen Ursache die ich oft gesagt habe. Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur gesagt, daß das Stück — die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind — sehr gut seye; aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht".

Ohne Zweifel ist dies die bis auf die Ouverture und den Schlußsatz vollendete, in Mozarts Originalpartitur noch vorhandene[28] Oper in zwei Acten[29], welche von André mit

28) Die Originalpartitur (André Verz. 38) ist eine zierliche Reinschrift, welche 15 Nummern enthält. Jede Nummer ist für sich geschrieben mit Angabe des Auftritts, in welchen sie gehört, und der Stichworte, auf welche die Musik einfällt; auch sonst ist alles sorgfältig bemerkt, was die Inscenirung angeht, man sieht sie war zur Aufführung eingerichtet. Ein Titel ist nirgends angegeben.

29) Schon 1799 erschien im Intelligenz-Blatt der A. M. Z. II S. 21 die Anfrage: „Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein teutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen: Gomaz, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin u. s. w. Sollte Jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder falls es gedruckt ist wissen, wo es herausgekommen ist, so

dem passenden Titel Zaide herausgegeben ist[30]. Handschrift, Stil und Instrumentation, sowie einige besondere gleich zu erwähnende Umstände beweisen dies deutlich. Der Gang der Handlung ist wenigstens im Allgemeinen aus den durch die Musikstücke gegebenen Spuren zu errathen[31].

Gomatz (so schreibt Mozart) ist in die Gewalt des Sultan Soliman gerathen und muß schwere Sklavendienste thun; er hat hier die Liebe der Zaide gewonnen, welche sich im Serail des Sultans befindet, aber dessen Leidenschaft beharrlich Trotz bietet. Als sie Gomatz von der Arbeit erschöpft im Garten eingeschlafen findet, läßt sie ihm ihr Bild zurück; dies führt zur Erklärung ihrer gegenseitigen Liebe. Mit ihnen verbindet sich Alazim, ein Günstling Solimans und wie

---

wird er andurch ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen." Es scheint keine Antwort erfolgt zu sein.

30) Zaide, Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach Joh. André. André hat eine Ouverture und einen Schlußchor behufs der Aufführung hinzugefügt, wogegen nichts einzuwenden ist. Mozarts Composition ist unverändert genau mitgetheilt; allein leider sind mit dem Text durch C. Gollmick Veränderungen vorgenommen, der um die Oper aufführbar zu machen nicht allein einen Dialog dazu geschrieben, sondern auch die von Mozart componirten Worte hier und da geändert hat. Gewiß ist Schachtners Text unpoetisch und ungeschickt und jetzt nicht mehr zu ertragen, allein für die Beurtheilung von Mozarts Musik wäre es nöthig gewesen, die ursprünglichen Worte wenigstens neben die neu untergelegten zu setzen.

31) Ich bezweifle nicht, daß diese Operette keine Erfindung Schachtners, sondern einem, wahrscheinlich französischen, Original nur nachgebildet ist, das ich aber nicht habe auffinden können. Ein Roman Zaide von Mad. de La Fayette auf welchen mich mein College Prof. Monnard aufmerksam machte, behandelt einen ganz anderen Stoff. Demselben verdanke ich den Nachweis einer Tragödie Zaide von *La Chapelle* (1681) und einer Oper Zaide in drei Acten von *La Marte*, componirt von *Boyer* (1739), die ich aber nicht selbst habe einsehen können.

es scheint der Aufseher der Sklaven, welcher den humanen und aufgeklärten Muselmann repräsentirt; er verschafft ihnen türkische Kleider und begiebt sich mit ihnen auf die Flucht. Zu Anfang des zweiten Acts finden wir den Sultan im heftigsten Zorn über die so eben entdeckte Verrätherei, er wüthet gegen die Flüchtigen, welche Zaram ihm wieder einzuholen verspricht. In der That werden sie bald darauf eingebracht; Soliman läßt sich weder durch Zaides Bitten noch ihre Standhaftigkeit, nicht durch Allazims Ermahnungen noch die unerschütterliche Treue der Liebenden bewegen. Auf welche Weise endlich eine glückliche Lösung herbeigeführt wurde, läßt sich nicht ersehen[32].

Diese ernsthafte Operette ist im Wesentlichen ganz in der Weise und nach dem Maaß des damaligen Singspiels geschrieben; es ist nicht auf große, virtuosenhaft gebildete Sänger gerechnet, überhaupt nicht auf bedeutende musikalische Mittel[33], sondern Alles ist in einem bescheidenen Maaßstab und durchgängig in knappen Formen gehalten. Ursprünglich war sie gewiß für eine Aufführung in Salzburg bestimmt, darauf weist schon die Zusammensetzung des Orchesters hin[34],

---

32) Die Aehnlichkeit einiger Situationen mit der Entführung ist ebenso klar als die mindestens ebenso wesentliche Verschiedenheit im Ganzen, namentlich im ersten Act. Als Nebenperson tritt auch hier ein Osmin auf — der Name fehlt selten in den damals beliebten orientalischen Erzählungen —, der im zweiten Act eine komische Arie zu singen hat, welche in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit der Handlung zu stehen scheint. Die Meldung der Flucht geschieht im Original durch Zaram, nicht durch Osmin, wie bei Gollmick.

33) Es ist kein Chor dabei; zu dem Lied mit Refrain, welches die Oper eröffnet, ist bemerkt: „Der Vorsinger und drey andere", die nur unisono singen.

34) Das Orchester ist das uns bekannte in Salzburg übliche, aber die Blasinstrumente sind sehr mäßig benutzt. Nur zweimal bei einer Arie des

und die Behandlung der einzelnen Partien hatte wohl in den grade vorhandenen Persönlichkeiten ihren nächsten Grund. Die Partie der Zaide macht fast allein, und auch sie nur in geringem Grade, auf einige Geläufigkeit Anspruch; die des Sultans setzt eine starke, anhaltend durchdringende Stimme voraus, im Uebrigen gehen die Anforderungen weder dem Umfang noch der Ausbildung nach über das hinaus, was man bei gewöhnlichen Theatersängern erwarten durfte. Was man nicht immer fand noch findet, musikalisches Gefühl und natürlichen Takt für das Rechte setzt freilich Mozart immer voraus, weil er selbst es zu verläugnen gar nicht im Stande war.

Was die Form der Arien anlangt, so ist die alte Norm der italiänischen Arie hier nicht mehr die maaßgebende; das Gesetz welches dort zu Grunde lag, die Gegenüberstellung contrastirender Motive, welche zu einem Ganzen verbunden werden, ist als ein allgemein gültiges auch hier wirksam, aber die Ausführung ist nicht mehr an ein bestimmt überliefertes formales Schema gebunden, sondern die bewußte Aufgabe ist jetzt, aus dem individuellen Charakter der Person und der dramatischen Situation die contrastirenden Elemente ebensowohl als die Einigung derselben zu einem Ganzen zu

---

Sultan (12) und dem Quartett (16) sind Flöten, Oboen, Hörner und Fagotts vereinigt, sonst wechseln Flöten und Oboen, auch Hörner und Fagotts sind nicht immer beisammen; Trompeten und Pauken sind nur einmal bei der Wuthscene des Sultans (9) gebraucht. Die Art, wie sie bei dieser freiwilligen Beschränkung angewendet werden, zeigt allerdings die völlige Kenntniß und Freiheit im Gebrauch derselben, wie wir sie bei den zuletzt erwähnten Compositionen dieser Zeit beobachtet haben; der Natur der Sache nach sind sie hier mehr zu feinerer Ausführung im Einzelnen als zur Massenwirkung benutzt. Einige Arien (1. 11. 13) sind allein von Saiteninstrumenten begleitet.

gewinnen. Die formale Behandlung war also frei geworden, indem sie sich einem höheren Princip unterordnete. Wenn daher auch ähnliche Erscheinungen vorkommen, wie in der alten italiänischen Arie z. B. der Wechsel des Tempos, — entweder so daß ein Mittelsatz eingeschoben wird, oder daß ein einleitender langsamer Satz dem Allegro vorangeht[35] — die Trennung der einzelnen Motive durch förmliche Abschnitte u. ähnl., so haben diese nicht mehr in der Befolgung einer äußeren Norm allein ihren Grund, sondern sie gehen auch schon aus der bestimmten Situation hervor. Hier läßt uns die Zaide eine eigenthümliche Beobachtung machen.

Je bestimmter der Musiker sich die Aufgabe stellt die dramatische Situation charakteristisch auszudrücken, um so wichtiger wird für ihn die Art, in welcher der Dichter ihm nicht nur im Allgemeinen dieselbe vorgebildet, sondern durch die Fassung in Worte bereits einen bestimmten Weg vorgezeichnet hat; dieses ganz besonders da, wo seine eigene Natur ihn dem gegebenen Stoffe gegenüber eine Schwäche oder wohl gar ein Widerstreben fühlen läßt. Denn jeder Künstler, wie vielseitig seine Begabung auch sei, wird durch seine innerste Natur nach gewissen Richtungen getrieben, in welchen seine schöpferische Kraft sich durchaus frei und eigenthümlich offenbart, während andere Seiten ihm fremd oder wohl gar verschlossen bleiben. Erfahrung und Bildung im Leben und in der Kunst vermögen viel um hier auszugleichen, die ursprüngliche Anlage zu ändern vermögen sie nicht, und eine wahrhafte, kräftige Künstlernatur wird sich auch darin bewähren, daß sie weder die individuelle Anlage zur abge-

35) In der unten erwähnten Arie des Alazim (15) sind sogar drei verschiedene Tempi, um den verschiedenen Nuancen der moralischen Betrachtung einen lebendigeren Ausdruck zu geben.

schlossenen Einseitigkeit entwickelt, noch das derselben Widerstrebende gewaltsam ihr aufzudringen sich abmüht. Die dramatische Darstellung wird nun in der Regel dem Künstler Aufgaben bieten, zu deren Lösung er zwar nicht die Schranken seiner Individualität überschreiten — was Keiner ungestraft unternimmt — aber bis an die Grenzen derselben sich zu steigern suchen muß. Hier ist es, wo er ganz besonders bei dem Dichter Hülfe sucht; die Kraft und Lebendigkeit mit welcher derselbe Situationen und Charaktere hinstellt, die Farbe und der Ton, welchen er der Sprache giebt, tragen hier am Wesentlichsten dazu bei den Musiker seine Schwäche überwinden zu lassen, während es in der Richtung, welche seiner Natur gemäß ist, nur eines Geringen bedarf die musikalische Stimmung in ihm auch productiv zu machen. Wir finden die Bestätigung bei Mozart, der, ein junger Mann, zum erstenmal in diesem Sinn dramatische Musik zu schreiben versuchte. Der erste Act der Oper hat wesentlich nur das Liebesverhältniß von Gomaz und Zaide zum Gegenstande, das durch die Beimischung von Mitleid mit den unschuldig Leidenden, durch die im Hintergrunde drohende Gefahr einen eigenthümlichen, aber das eigentliche Wesen nicht beeinträchtigenden Charakter erhält. Hier ist nun Mozart ganz in seinem Element, Zartheit und Innigkeit der Empfindung, Adel und Feinheit sind die Grundzüge seines eigenen Wesens, die er unwillkührlich ausspricht, und dieser erste Act ist durchweg so gelungen, so abgerundet, daß er von seinem Reiz auch heute kaum verloren hat: wie wenig auch der poetische Ausdruck des Textes grade von den Charakterzügen verräth, welche die Musik auszeichnen[36]. Ganz anders im zweiten Act. Der in Eifersucht rasende

36) Nur die Arie des Alazim (7) ist etwas trocken und zu lang ausgedehnt.

Sultan, Zaide welche ihm anfangs mit Bitten dann ebenso wüthig entgegentritt, Alazim moralisirend — das sind Charaktere und Situationen, welche an sich trivial nur durch eine eigenthümliche poetische Behandlung Interesse gewinnen konnten, denen gegenüber Mozart sich fremd und unbehaglich fühlte und vom Dichter für dieselben gewonnen sein wollte. Und grade hier läßt ihn dieser vollständig im Stich; die Personen äußern sich im Stil des gemeinsten Marionettenspiels und man glaubt beim Lesen den ganzen Druck der Salzburger Luft von damals zu empfinden[37]. Unter diesem

---

37) Der Sultan singt (12):

Ich bin so bös als gut,
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste;
Doch reizt man meine Wuth,
So hab ich auch wohl Waffen
Das Laster zu bestrafen,
Und diese fordern Blut.

Zaide (14):

Tiger! wetze deine Klauen,
Freu' dich der erschlichnen Beut'!
Straf' ein thörichtes Vertrauen
Auf verstellte Zärtlichkeit!
Komm nur schnell und tödt' uns beide,
Saug' der Unschuld warmes Blut,
Reiß' das Herz vom Eingeweide
Und ersättge deine Wuth!
Ach mein Gomaz! mit uns Armen
Hat das Schicksal kein Erbarmen;
Nur der Tod ach! nur der Tod
Endigt unsre herbe Noth.

Und Alazim (15):

Ihr Mächtigen seht ungerührt
Auf eure Sklaven nieder;
Und weil euch Glück und Ansehn ziert,
Verkennt ihr eure Brüder.

erlahmt denn auch die Musik des zweiten Actes. Alle diese Arien sind zwar wohl angelegte und gut ausgeführte Musikstücke, sie sind auch charakteristisch; allein die Charakteristik ist äußerlich, zum Theil unglücklich durch einzelne Züge des Textes hervorgerufen[38], im Ganzen fehlt ihnen edle, maßvolle Haltung ebensowohl als Schwung und Wärme, so daß einzelne, wirklich schöne Gedanken zu keiner Wirkung kommen. Bezeichnend ist es dabei, daß grade diese Arien auch der Ausdehnung nach nicht Maaß halten; sie sind alle zu lang und namentlich auch in den mehrmals eintretenden hal-

---

Nur der kennt Mitleid, Huld und Gnad',
Der, eh' man ihn zum Rang erhoben,
Des wandelbaren Schicksals Proben
Im niedern Staub gesammelt hat.

38) Dahin gehört z. B. der Luxus, welcher mit dem Ausruf „Tiger!" in der Arie der Zaide (14) getrieben wird, der bei dem emphatischen Schluß wirklich einen parodischen Eindruck hat. Und in der ersten Arie Solimans (10) sind die Worte

Der stolze Löw läßt sich zwar zähmen,
Er nimmt vom Schmeichler Fesseln an;
Doch will man sklavisch ihn bezähmen,
Steigt seine Wuth bis zum Tyrann

in einem Allegro maestoso mit einer gewissen pompösen Würde behandelt. Daß auf die letzten Worte ein großes Crescendo angebracht ist mag man sich gefallen lassen, aber zu den Worten

Er brüllet mit furchtbarer Stimme,
Und schleudert im wüthenden Grimme
In Trümmern die Ketten zur Erd',
Und was ihm entgegen
Wird von seinen Schlägen
Zum Tode verheert

brüllt auch das Orchester und man hört die Ketten herumsplittern. Mit dieser Eifersuchtsarie vergleiche man die des Grafen im Figaro, es ist ein Contrast wie vom Marionettentheater bis zum Pallast des Edelmanns; und doch wird man — aber freilich nur erst in einzelnen kleinen Zügen — denselben Geist auch hier schon spüren.

ben und ganzen Cadenzen gedehnt, als sollte die Länge den Inhalt ersetzen. Und ferner, daß ebenfalls in diesen Arien ein Anlehnen an die alte Arienform noch am meisten bemerklich wird [39]; wie wenn da, wo die musikalische Gestaltung nicht unmittelbar aus den Impulsen der dramatischen Situation hervorging, die alte Formel unwillkührlich sich geltend gemacht habe [40].

Interessant ist es dagegen zu sehen, wie gegen diese Arien wiederum das Quartett (16) absticht, in welchem sich das dramatische und musikalische Interesse concentrirt. Die handelnden Personen stehen sich, jede ihrem Charakter gemäß, gegenüber: der Sultan unerbittlich in seinem Zorn, die Liebenden ergeben — Gomaz bemüht Zaide zu trösten, während diese durch ihren Tod sein Leben zu erkaufen sucht —, Alazim von tiefem Schmerz ergriffen, daß er in dieser Noth, die er herbeigeführt hat, nicht zu helfen vermag. Hier ist also ein Conflict verschiedenartiger Empfindungen, die wahr und berechtigt, verschieden nuancirt, alle auf einen Mittelpunkt gerichtet sind, es ist eine Situation, welche die wesentlichen

---

39) Der Unterschied wird z. B. klar, wenn man die beiden Arien der Zaide (3 und 14) mit einander vergleicht. In beiden ist ein langsamer Mittelsatz, auf welchen die theilweise Wiederholung des ersten folgt. In der ersten erscheint dies als eine natürliche Steigerung der Empfindung, die ebenso einfach sich wieder senkt und die Verschmelzung zu einem musikalischen Ganzen ist reizend; in der zweiten ist ein starker Contrast unvermittelter Empfindungen, und das Zurückgehen in die erste ist psychologisch und musikalisch nicht motivirt.

40) Es mag dabei auch das damals herrschende Vorurtheil, daß die Form der großen Arie „als Unterscheidungszeichen edlerer Personen, wenn die in der Gesellschaft natürlicherer Menschen auftreten" in der Operette am Ort sei (Reichardt über die deutsche comische Oper S. 8), mitgewirkt haben, sich da an sie anzulehnen, wo ein höheres Pathos ausgedrückt werden sollte.

Bedingungen musikalischer Darstellung erfüllt. Hier ist denn auch Mozart an seinem Platz. Mit sicherer Hand werden die verschiedenen Charaktere gezeichnet, jede Empfindung bestimmt und individuell ausgedrückt, und die so gewonnenen Elemente als die Motive zur Gestaltung eines Ganzen verwendet, welches den Gesetzen der Organisation eines musikalischen Kunstwerks in gleicher Weise entspricht, wie dem Ausdruck der dramatischen Situation. Denn daß diesen beiden Anforderungen gleichmäßig genügt werde, daß die Lösung beider in jedem wesentlichen Punkt zusammenfalle, ist die eigentliche Aufgabe der dramatischen Musik. In dem bloßen Freiwerden von bestimmten, veralteten Formen ist das Ziel so wenig erreicht als durch das Aufstellen eines Princips, welches wie das der dramatischen Charakteristik nur ein, allerdings wesentliches und unabweisbares, Moment der musikalischen Darstellung zur Geltung bringt. Vielmehr wird es nun die Aufgabe das als solches anerkannte Princip in vollkommenen Einklang mit den Gesetzen zu bringen, welche aus dem Wesen der Musik als einer selbständigen Kunst mit Nothwendigkeit hervorgehen, und dadurch zu dem Mittelpunkt zu gelangen, von wo aus die musikalische Gestaltung möglich wird, die in jedem Moment der musikalischen Darstellung die dramatische Bedeutung vollkommen ausdrückt. Nirgends wird diese Forderung gebieterischer als im Ensemblesatz. Das künstlerische Mittel, wodurch die contrastirend einander gegenübertretenden Elemente zusammengehalten werden, wodurch das Nacheinander der dramatischen Handlung in das Nebeneinander wechselnder Stimmungen umgewandelt wird, ist das der musikalischen Darstellung und von dieser muß daher die eigenthümliche Organisation, die Formgebung ausgehen. Wir finden nun bereits in diesem Quartett das Wesen der künstlerischen Natur vollständig ausgesprochen,

welche in der Vereinigung dieser verschiedenen Elemente zu einem harmonisch durchgebildeten Ganzen das Höchste leistet. Es ist ein vortrefflich gegliedertes Musikstück, in welchem jedes einzelne Motiv an und für sich schön und sprechend und dem Zusammenhang angemessen ist, das durch Abwechslung und Steigerung das Interesse fortwährend wach erhält und durch die kunstgemäße Behandlung der rein musikalischen Formen uns ein lebendiges dramatisches Gemälde vorführt. Wenn man beachtet, wie die Singstimmen in verschiedener Weise bald einzeln, bald mit einander gruppirt abwechseln, so wird man darin eine symmetrisch angeordnete musikalische Zeichnung, wie nach einem festen Grundriß, erkennen, zugleich aber, wie die im Grunde einfache Situation nach den verschiedensten Nuancen der Stimmungen, welche sie hervorruft, in ihrem lebendigen Fortschritt entwickelt wird, so daß die Musik das was das Wort nur andeutet in den feinsten Regungen des Gemüths und der Seele verfolgt und ausführt. Selbst ganz bestimmte musikalische Formen bringen dabei in der rechten Weise angewendet eine unmittelbar lebendige Wirkung hervor, als seien sie für diesen Fall gemacht[41]. So bewährt es sich auch hier daß die künstlerische Freiheit in der Behandlung der Form nicht darin besteht, die Gesetze derselben zu negiren und für jeden Moment ein unerhörtes Neues schaffen zu wollen, sondern so in das Wesen derselben bis zum Grunde einzudringen, daß sie mit dem Keim des Gedankens zugleich empfangen der lebendigen Entwickelung

41) Man sehe sich z. B. die Eintritte der vier Stimmen (S. 150 f. 161 f.), mit der herrlichen Steigerung beim Eintritt der letzten, oder die Stelle S. 167 an, um sich zu überzeugen, welche Freiheit und Lebendigkeit in der charakteristischen Bewegung den Einzelnen bei streng geschlossener Form gegeben und welche einheitliche Haltung des Ganzen dadurch gewonnen ist.

desselben folgt und so in der That der nothwendige Ausdruck desselben wird. — Was die Grundstimmung anlangt, auf welcher die Haltung des Quartetts ruht, so würde dieselbe, wenn die heftige Wuth des Sultans als das bestimmende Moment aufgefaßt wäre, leidenschaftlicher und bewegter sein können, ohne daß der Wahrheit des Ausdrucks zu nahe getreten wäre; Mozart hat aber vielmehr die innigere und gehaltnere Empfindung der Uebrigen den Grundton anschlagen lassen, dem nun auch der Ausdruck des Zorns angemessen sein mußte. Diese Auffassung ist wohl zum Theil dadurch hervorgerufen daß die nothwendig eintretende Versöhnung auf diese Weise am besten eingeleitet wurde; theils mochte nach den lebhaft erregten Arien, welche in diesem Act vorherrschen, ein mehr ruhig gehaltenes Musikstück von besserer Wirkung erscheinen; sicherlich war aber diese Auffassung die, welche Mozarts künstlerischer Natur am meisten entsprach und ihm am nächsten lag.

Nicht so tief und bedeutend, aber deshalb doch der Situation durchaus entsprechend ist das Terzett (8), welches den ersten Act beschließt. Dort ist kein eigentlicher Conflict; Zaide, Gomaz und Alazim sind glücklich in dem Gefühl der gegenseitigen Zuneigung und Freundschaft, welche sie verbindet, und in der Hoffnung auf eine nahe Befreiung, die Furcht daß ihr Rettungsplan scheitern könne wirft nur einen vorübergehenden Schatten auf die heitere Stimmung [42]. Daher drückt denn auch die Musik innige Zufriedenheit und ruhiges Glück mit großer Zartheit und im reinsten Wohllaut aus. Dieselbe Heiterkeit eines reinen Glücks spricht sich in dem Duett zwischen Zaide und Gomaz (5) aus. Ihre Liebe

---

42) Diese Stelle ist, da sie den Worten und der Musik nach Mozart nicht genügte, von ihm zweimal bearbeitet worden.

ist überhaupt nicht als eine stürmische Leidenschaft, sondern als die innige Zuneigung zweier edler Menschen aufgefaßt, welche in schweren Tagen sich finden und mit der Sicherheit des gegenseitigen Verständnisses sich über alles Ungemach hinausgehoben finden; diese reine Klarheit eines glücklichen Seelenfriedens spricht das Duett auf das Anmuthigste aus.
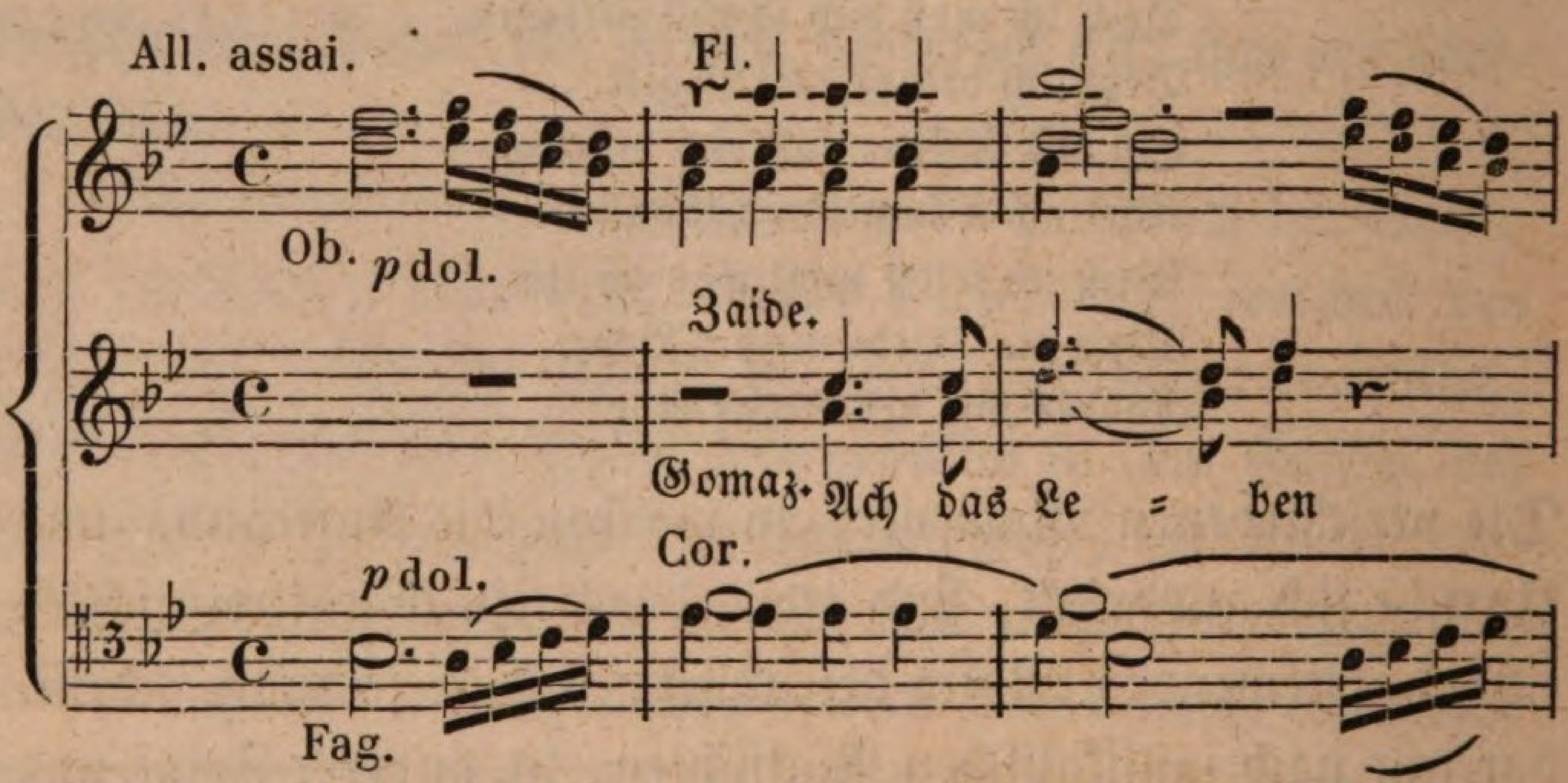
Uebrigens sind es nicht allein Ensemblesätze, welche die Aufgabe bieten, contrastirende Stimmungen zu einem Ganzen zu verschmelzen, sondern auch Arien. Als Beispiel kann die Arie des Gomaz (6) dienen. Nachdem Alazim ihm seine Hülfe zugesagt und ihm geboten hat, Zaide herbeizuführen, damit sie zusammen die Flucht vorbereiten können, beginnt Gomaz:

Herr und Freund, wie dank' ich dir!
Laß mich deine Knie umfassen —
Doch ich muß dich schnell verlassen,
Denn ich brenne vor Begier.
Laß dich küssen, laß dich drücken —
Ach! im Taumel von Entzücken
Weiß ich selbst nicht was ich thu,
Denn die Triebe meiner Liebe
Rauben mir der Sinne Ruh.

Die verschiedenen Momente, in welchen die Aufregung und Unruhe sich ausdrückt, sind jeder durch ein charakteristisches, scharf abstechendes Motiv bezeichnet, und diese dann, scheinbar nur nach musikalischen Rücksichten, in anderer Folge und in verschiedenen Wendungen, so daß jedes derselben wie in einer neuen Beleuchtung erscheint, zusammengestellt, wodurch aber in Wahrheit die Situation psychologisch erschöpft wird. Zu bemerken ist dabei auch der humoristische Zug, welcher in der Darstellung der Unruhe und Verwirrung, besonders bei den Worten: „doch ich muß dich schnell verlassen“ und „laß dich küssen, laß dich drücken“ unverkennbar hervortritt, ohne den inni-
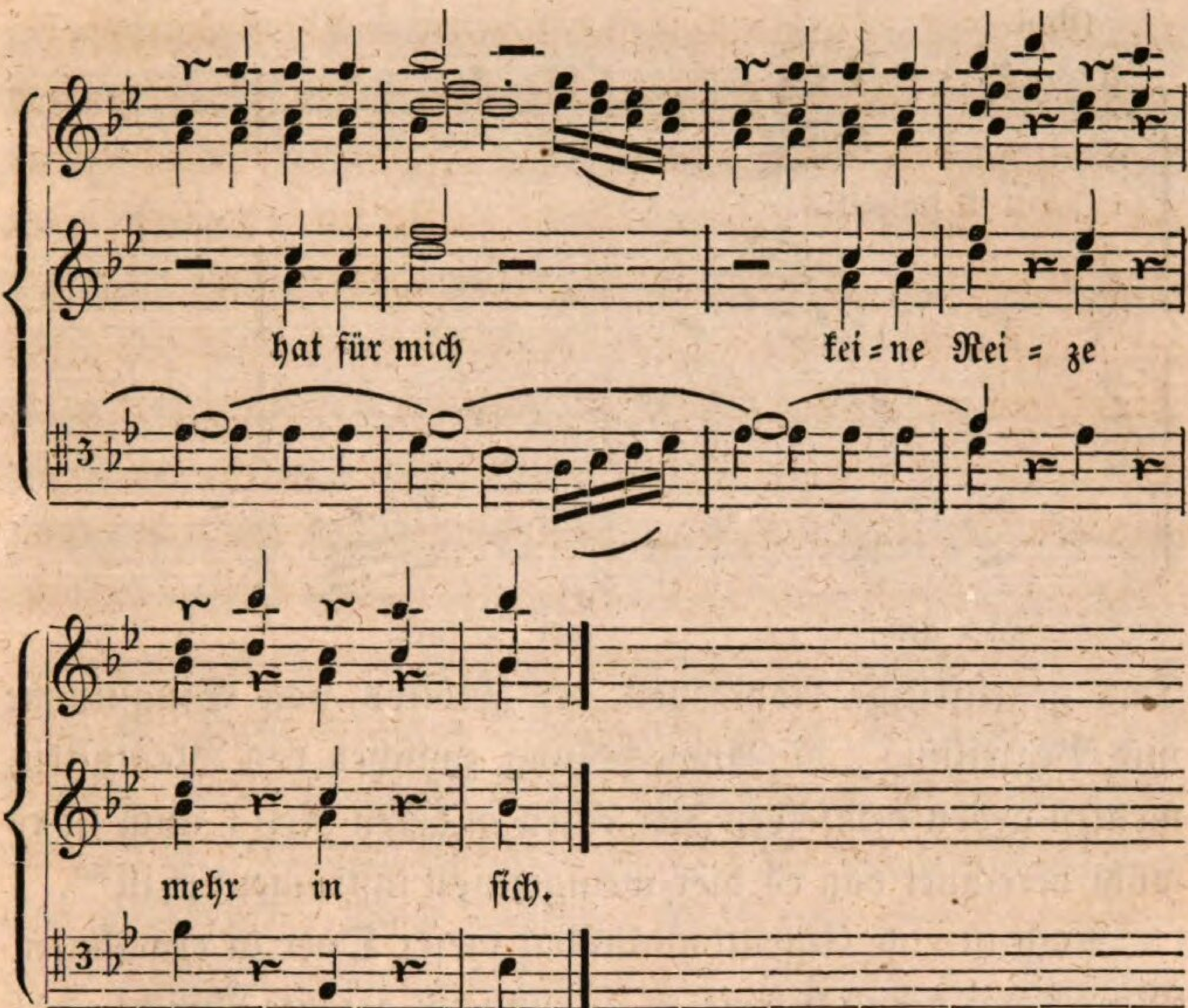
gen Ausdruck des Gefühls im Ganzen zu beeinträchtigen[43]. Sehr artig ist beides im Schluß zusammengefaßt; während die Begleitung das letzterwähnte Motiv fortführt, kehrt Gomaz, der in voller Hast abgegangen war, zurück und singt mit aller Herzlichkeit: „Herr und Freund, wie dank' ich Dir!"[44]

Die Factur in dieser Oper ist, was die Behandlung der Singstimmen wie des Orchesters anlangt, wie sich das nicht anders erwarten läßt, vollkommen sicher und meisterlich. In manchen Einzelnheiten wird man schon an spätere Arbeiten Mozarts erinnert; doch sind dies meist einzelne Wendungen, die Behandlung der Begleitung u. dgl. Eine bestimmte Reminiscenz ist nicht ohne Interesse. Das Quartett wird durch einen kurzen Satz der Blasinstrumente eingeleitet, der im Verlauf desselben mehrmals wiederkehrt, wo dann die Singstimmen hinzutreten
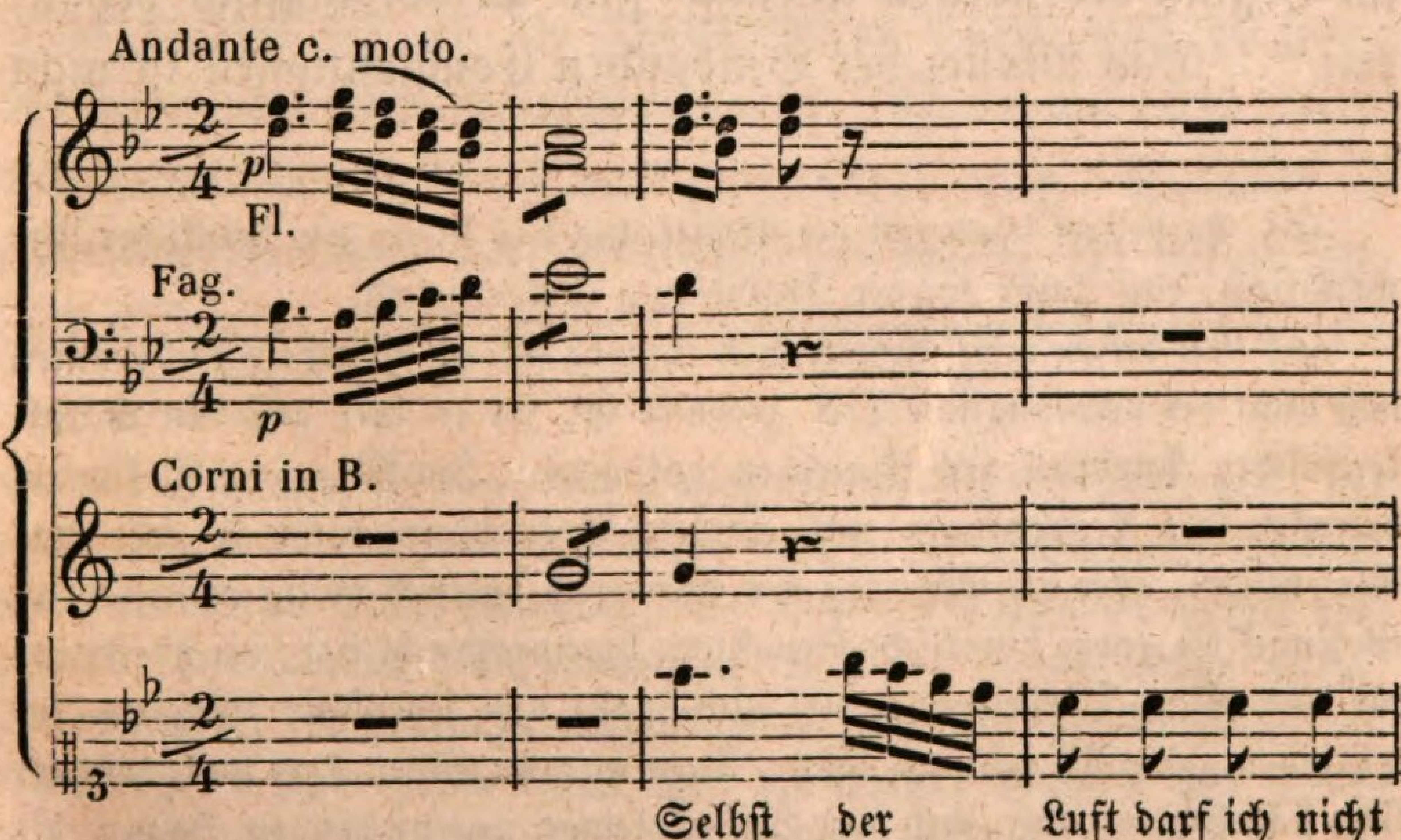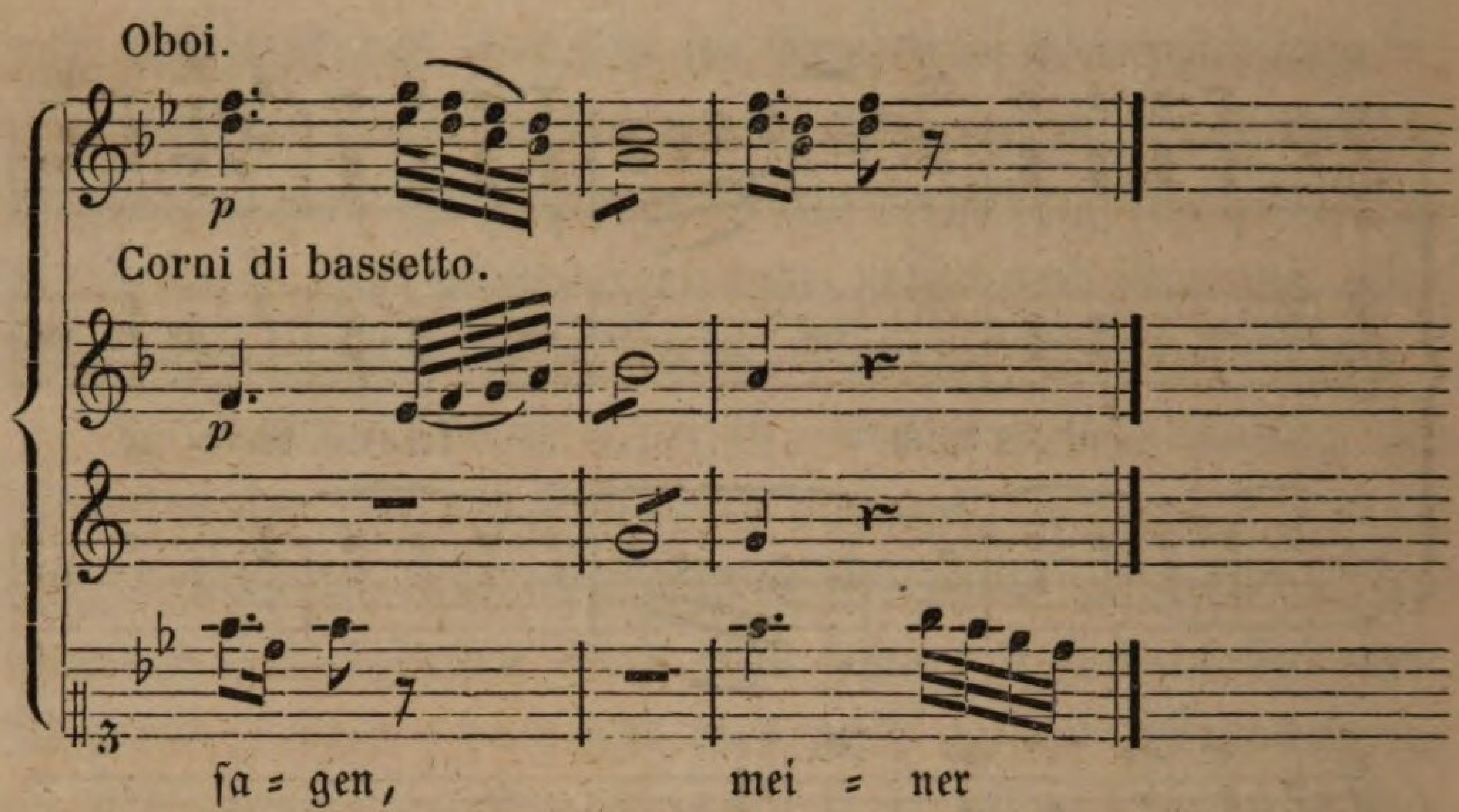


43) Ein hübscher komischer Zug ist in der Arie Osmins (11), wie der rein musikalische Rückgang ins Thema zum Ausdruck des immer zunehmenden herzlichen Lachens benutzt wird (S. 94 der Part.).

44) Die Art wie hier die Tenorpartie sangbar behandelt ist hat durchaus den eigenthümlich Mozartschen Charakter der Süßigkeit und Innigkeit, wie wir ihn schon in der Arie des Polidoro in der Finta semplice (I S. 100 f.) ausgesprochen fanden.



Dieses Motiv nun ist ihm in der Entführung wieder in den Sinn gekommen, wo es in der Arie der Constanze „Traurigkeit ward mir zum Loose“ (10) so erscheint





Das gegenseitige Abnehmen des Motivs von Singstimme und Begleitung, die Abwechslung zwischen den Blasinstrumenten geben demselben hier einen anderen Reiz; auch ist es wohl berechnet daß es hier weniger voll instrumentirt ist[45].

Noch ist eine Eigenthümlichkeit dieser Oper zu erwähnen. Mozart hat nämlich seine in Mannheim gefaßte Ansicht, daß das Melodram in der deutschen Oper die Stelle des obligaten Recitativs vertreten müsse, hier ausgeführt. Zwei große Monologe, des Gomaz zu Anfang des ersten und Solimans im Beginn des zweiten Aufzugs sind melodramatisch behandelt[46]. Das Muster der Bendaschen Compositionen ist nicht

45) Es bedarf kaum erst der Bemerkung daß hierin ein deutlicher Beweis liegt, daß Zaide vor der Entführung componirt ist.

46) Bei diesen melodramatischen Scenen ist es besonders zu bedauern daß nicht der ursprüngliche Text gedruckt ist, da es hier auf den charakteristischen Ausdruck des Einzelnen ankommt. Im Monolog Solimans betreffen die Aenderungen mit einigen Ausnahmen nicht so sehr das Wesentliche, aber der Monolog des Gomaz ist dadurch völlig entstellt, daß Gollmick die ganze historische Exposition hineingebracht hat, die überhaupt für eine solche Darstellungsweise nicht paßt und jedenfalls Mozarts Intentionen gar nicht erkennen läßt. Dem ursprünglichen Text nach beschäftigt sich Gomaz nur mit den Leiden seiner gegenwärtigen Lage; die

zu verkennen; in kleinen Perioden, oft nur mit einzelnen Accorden folgt die Musik den einzelnen Wendungen des Monologs und sucht den leisesten Nuancen der Empfindung einen Ausdruck zu geben. Die Analogie mit dem obligaten Recitativ ist einleuchtend, doch ist es ein wesentlicher Unterschied für die musikalische Behandlung daß dort die selbständigen Instrumentalsätze auch musikalisch mit einander verbunden werden, theils durch das Recitativ selbst, das immer doch gesungen wird, theils durch die begleitende Harmonie, welche die Uebergänge vermittelt, während im Melodram jeder, auch der kleinste Satz von Neuem unvermittelt ansetzt. Und dies führt zu einem ferneren Uebelstande in der Behandlung der Worte. Beim Recitativ ist es, eben weil es gesungen wird, möglich die leichteren Nuancen der Empfindung herauszuheben und zu betonen, durch Tonfall, Rhythmus oder Harmonie, ohne jedesmal einen Instrumentalsatz einzuschieben. Im Melodram ist das nicht möglich und es muß deshalb die zusammenhängende Rede zerstückelt werden, so daß um das Einzelne zu accentuiren das Ganze zerrissen wird; auch ergiebt sich daraus fast mit Nothwendigkeit der Uebelstand, daß die Charakteristik sich an die Einzelnheiten hängt und sie eben deswegen unverhältnißmäßig betont. Wenn auf diese Weise dem gesprochenen Wort das geschmälert wird, wodurch es seinem Wesen nach am eindringlichsten wirkt, der stetige Zusammenhang, so ist dagegen die musikalische Einheit, welche

Stimmung ist in demselben, wie ungeschickt auch die Ausdrücke sind, mit richtigerem Sinn festgehalten. Wenn Gomaz um erquickenden Schlummer fleht und die Musik ausdrückt, wie er aus der Ruhe wiederholt aufschreckt, sind ihm hier Schwärmereien für Zaide in den Mund gelegt. Als er nachher von neuem zu entschlummern sucht und dasselbe Motiv eintritt, sagt er jetzt: „Wie konnte ihr, der Edlen, umgeben von Pracht und Größe, der Fremdling solche Theilnahme einflößen"!

durch das Festhalten der Stimmung für jenen Mangel einen Ersatz geben könnte, ebenso wenig gewonnen. Denn wie sehr auch Mozart der ganzen Richtung seiner Natur nach darauf aus ist die zerstückten Glieder dieser musikalischen Darstellung, besonders durch die rhythmische Zusammenstellung und den harmonischen Fortschritt, als zu einem Ganzen gehörig zu behandeln und dem Zuhörer gegenwärtig zu erhalten, so ist dies doch natürlich nur in einem beschränkten Grade möglich und zu einer eigentlichen musikalischen Gestaltung kommt es nur da, wo die Musik auf kurze Zeit selbständig eintritt. Der Hauptsache nach aber läßt sich nicht verkennen, daß hier das Wort und die Musik nicht einen Bund eingehen, nicht mit einander zu einem Ganzen verschmolzen werden, in dem jeder Theil das was er für sich aufgiebt durch die Verbindung mit dem anderen reichlich ersetzt erhält, sondern fortwährend einer gegen den anderen sein Recht geltend macht, wobei je nach Umständen beide verlieren. Dazu kommt noch der äußere Umstand, daß es ungemein schwierig ist durch die Declamation das gesprochene Wort der Musik gegenüber geltend zu machen und die Pausen durch passende Gesten und Geberden auszufüllen, und daß die dafür vorausgesetzte Kunst sich bei Sängern nur ausnahmsweise finden wird. Jene Melodramen waren dagegen als ausgesuchte Bravurstücke für ausgezeichnete Schauspielerinnen geschrieben, welche in der Declamation und Mimik ihre größte Stärke hatten, die Situation war dafür ausgewählt, die sprachliche Darstellung war darauf berechnet; endlich war es eine für sich bestehende Scene, nicht einem größeren Ganzen als fremdartiger Bestandtheil einverleibt. Bedenken dieser Art mochten auch Mozart sich später aufdrängen; wenigstens hat er das Melodram nicht wieder angewendet, auch in der Zauberflöte nicht, wo die Veranlassung dazu nahe genug lag. Uebrigens hat dasselbe

bekanntlich vielfach in der Oper — zum Theil ja auch im Schauspiel — Eingang gefunden, nicht selten mit großer Wirkung. Diese beruht aber in der Regel entweder auf dem materiellen Eindruck des Klanges oder darauf, daß die Zwischensätze auf feine und geistreiche Weise benutzt werden, durch Hinweisen auf schon bekannte Motive, Empfindungen und Vorstellungen anzudeuten, welche das Wort nicht ausspricht, während sie in der Seele des Sprechenden rege sind[47]. Allerdings sind dies auch Momente, welche an ihrer Stelle wohlberechtigt sind, nur können sie nicht als organisirende Principien für ein Kunstwerk gelten; das Melodram wird daher auch nur einen untergeordneten Platz, als ein vorbereitendes, überleitendes Glied einnehmen dürfen, wenn es in richtiger Weise wirken soll.

Mozart hat diese Oper nie wieder hervorgesucht und that recht daran. Bühnengerecht wäre sie nur durch wesentliche Umgestaltungen geworden. Der erste Aufzug, so anmuthig die Musik desselben ist, hat in seiner Handlung und auch in der durchweg festgehaltenen Stimmung zu wenig Abwechslung und spannende Bewegung, um auf dem Theater die Aufmerksamkeit rege zu erhalten; der zweite ist, wie wir sahen, sogar nicht zu ertragen. Nachdem die Entführung geschrieben war, konnte an Zaide nicht mehr gedacht werden, theils der Aehnlichkeit des Stoffes und Costums wegen,

47) Es genügt an das wunderbar schöne Melodram im Fidelio zu erinnern, das hierfür mustergültig ist. In vielen melodramatischen Scenen ist freilich nur zu sichtbar, daß die viel größere Leichtigkeit einzelne Momente scharf hervorzuheben, kleine charakteristische Motive zu erfinden und mit einander zu verbinden, namentlich wo ein drastischer Text die Eselsbrücke hergiebt, gegenüber der Aufgabe ein innerlich und äußerlich zusammenhängendes Ganze zu bilden, die Hauptursache ist warum diese Behandlungsweise beliebt wurde.

theils weil sie dadurch in jeder Hinsicht so überflügelt worden war, daß sie nicht mehr daneben bestehen konnte. Daß Mozart sie nun, wie die Masse seiner früheren Arbeiten, ganz liegen ließ, nicht Einzelnes davon benutzte, überarbeitete, das ist ebensowohl ein Zeugniß für die Leichtigkeit und den Reichthum seiner Erfindung, die ihm jeder Zeit unmittelbar und frisch zu Gebote stand, als für die richtige künstlerische Erkenntniß, daß es selten frommt das unter bestimmten Verhältnissen Entstandene und Fertiggewordene zu anderer Zeit wieder vorzunehmen und durch Umarbeiten zu einem Anderen und Besseren machen zu wollen.

15.

Wenn wir Mozart in früherer Zeit durch die eigenthümlichen Verhältnisse, welchen er sich in Salzburg fügen mußte, vielfach beschränkt und zurückgehalten sahen, so war dagegen auch nicht zu verkennen, daß die strenge Schule, in welcher er sich dort befand, für den sich heranbildenden Jüngling in vieler Beziehung eine Wohlthat war. Jetzt konnte man dies nicht sagen; seitdem er von seiner Reise zurückgekehrt war, fand er in dem Salzburger Aufenthalt nur Hemmung und Druck. Der Schule war er entwachsen; was ihm jetzt noth that war Freiheit, bedeutende Aufgaben an denen seine Kraft sich bewähren und stärken konnte und die Mittel, um das was er wollte und konnte, auch wirklich darzustellen. Von allem was dazu gehörte war in Salzburg keine Rede, wohl aber wurde ihm außer der Beschränkung in allen künstlerischen Dingen, durch Mißgunst und Geringschätzung oder doch durch Mangel an Verständniß und Theilnahme Stimmung und Laune je länger je mehr verdorben, und wir dürfen uns wohl wundern, daß er nicht ganz erlahmte. Natürlich waren

seine Blicke sehnsüchtig nach auswärts um Erlösung gerichtet und er sah es als ein großes Glück an, als ihm der Antrag geschah die große Oper für das Carneval 1781 in München zu schreiben. Bei dem Interesse, welches Karl Theodor und seine Gemahlin für ihn hatten, wurde es wohl Mozarts Freunden unter dem Sänger- und Orchesterpersonal nicht schwer die Wahl auf ihn zu lenken, der Erzbischof hatte zu bestimmt versprochen Mozart reisen zu lassen, wenn er bestimmte Anträge der Art erhalten sollte, und war auch wohl dem Münchner Hof zu viele Rücksicht schuldig, um die Erlaubniß zu verweigern. Man wünschte in München eine ganz neue Oper zu haben, und so erhielt der Abbate Varesco in Salzburg[1] den Auftrag das Libretto zu verfassen; er konnte mit Mozart, der das Münchner Personal genau kannte, jede Rücksprache nehmen um ihm den Text ganz zu Dank zu machen, und so durfte man etwas den glänzenden Verhältnissen der Münchner Oper entsprechendes erwarten. Als später eine Uebersetzung nöthig befunden wurde, schlug Mozart seinen alten Freund Schachtner vor, der auch angenommen wurde; und Leop. Mozart konnte mit einigem Stolz an Breitkopf schreiben (10. Aug. 1781): „Das Merkwürdige war, daß Alles von in Salzburg stehenden Personen war: die Poesie vom hiesigen Hofcapellan Abbate Varesco, die Musik von meinem Sohn, die teutsche Uebersetzung von Hrn. Schachtner."

1) Gianbattista Varesco war seit 1766 als Hofcaplan in Salzburger Diensten; er war, wie damals häufig geschah, wohl hauptsächlich angestellt um als italiänischer Stilist, sowohl in den vielfachen Verhandlungen mit Rom wie bei Gelegenheitsgedichten gebraucht zu werden; ich fand ihn noch im Staatskalender von 1815 erwähnt. In der Mozartschen Correspondenz wird über seine Habsucht geklagt und daß er auch sonst im Verkehr unbequem sei.

Varesco hat seinen Idomeneo einer französischen Tragödie nach einem von München ihm gelieferten Plan nachgebildet[2], und demselben, wie es einer Oper damals einzig angemessen galt, einen heiteren Schluß gegeben. Der Inhalt ist kurz folgender.

Idomeneo, König von Creta, ist nach der Zerstörung Trojas durch Irrfahrten von der Heimath lange fern gehalten, wo sein Sohn Idamante, während des Vaters Abwesenheit herangewachsen, in kindlicher Liebe seiner harrt. Zu ihm hat Electra, die Tochter Agamemnons, welche nach dem Muttermorde des Orestes von den aufrührerischen Argivern verbannt ist, ihre Zuflucht genommen und ist von heftiger Leidenschaft für ihn ergriffen. Auch Ilia, die Tochter des Priamus, welche mit anderen troischen Gefangenen von Idomeneo nach Creta geschickt ist, hat zu Idamante eine Neigung gefaßt, welche von diesem erwiedert wird. Beim Beginn der Oper finden wir Ilia im Kampf mit sich selbst, da sie als Trojanerin ihre Liebe zu dem Feinde ihres Vaterlandes verdammen muß (Arie 2). Idamante naht sich ihr erfreuet; er hat Nachricht erhalten daß die Flotte seines Vaters in Sicht ist und den alten Vertrauten Arbace abgesandt um nähere Nachricht zu bringen; an diesem frohen Tage schenkt er den troischen Gefangenen die Freiheit und erklärt Ilia seine Liebe, die ihn obwohl widerstrebend zurückweist, worauf er seine Klagen in einer Arie (3) ausspricht. Die gefangenen Trojaner werden nun herbeigeführt und von ihren Fesseln befreiet, was zu einem heiteren Chor (4) Veranlassung giebt.

2) Er sagt im Vorbericht: Si legga la tragedia francese, che il poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico à lieto fine. Crebillons Idoménée ist nicht gemeint und, soweit ich nach Grimms Bemerkungen (corr. litt. III p. 410. 413 ff.) schließen kann, auch Lemierres Tragödie gleichen Namens nicht.

Electra kommt und drückt ihre Unzufriedenheit über diese Begünstigung der Feinde aus, da naht Arbace der — eine falsche Nachricht — vernommen hat daß Idomeneo im Schiffbruch umgekommen sei; voll Schmerz entfernt sich Idamante, Electra bleibt zurück und spricht ihre Eifersucht und Hoffnungslosigkeit aus (Arie 5). Die Scene verändert sich. Man sieht von der Küste aus die Flotte des Idomeneo vom Sturm bedroht und im Scheitern begriffen, die Schiffsleute jammern und flehen um Hülfe. Da erscheinet Neptun aus dem Meer und gebietet den Winden sich zu entfernen, Idomeneo fleht ihn um Hülfe an, der Gott aber wirft ihm drohende Blicke zu und verschwindet. Nachdem das Meer beruhigt ist, kommt Idomeneo ans Land; man erfährt nun, daß er während des Sturmes dem Neptun gelobt habe den ersten Menschen, der ihm begegnen werde, zu opfern; er schaudert selbst vor seinem Gelübde zurück und sieht mit Angst seinem Opfer entgegen (Arie 6). Da kommt Idamante, der mit seiner Trauer die Einsamkeit sucht; er bietet dem Fremden, den er nicht erkennt, seinen Schutz an, im Verlauf des Gesprächs ergiebt sich daß er um seinen Vater trauert, daß dieser Idomeneo ist — da giebt sich ihm Idomeneo zu erkennen, aber überwältigt von seiner furchtbaren Lage entfernt er sich gleich und verbietet Idamante ihm zu folgen. Dieser, der die Ursache nicht kennt, ist trostlos daß der Vater seine treue Liebe unwillig zurückweise (Arie 8). — Auf den ersten Act folgt ein Intermezzo, dessen Inhalt der Oper angepaßt ist. Unter einem Marsch (9) steigen die Krieger des Idomeneo von den Schiffen ans Land, werden von Frauen und Kindern begrüßt „und geben ihre außerordentliche Freude durch einen großen Reihentanz zu erkennen, welcher sich mit einem Chor endigt" (10).

Zu Anfang des zweiten Acts ist Idomeneo mit Arbace im Gespräch. Er theilt ihm das furchtbare Gelübde mit, dessen

Erfüllung er sich zu entziehen wünscht; Arbace stellt ihm zwar vor, daß dies unmöglich sei, allein als er hört daß Idamante das Opfer sei, räth er selbst ihn in ferne Lande zu entsenden und durch seine Verbannung aus der Heimath den Zorn des Neptun zu versöhnen. Erfreuet beschließt Idomeneo dem Idamante zu befehlen Electra nach Argos zu geleiten und dort auf den Thron zu erheben, er heißt Arbace ihnen den Auftrag bringen, sich zur Abreise bereit zu halten, dieser spricht seinen Gehorsam aus (Arie 11) und geht ab. Hierauf erscheint Ilia, äußert ihre Freude über Idomeneos Rettung, und indem sie Idamantes Güte rühmt, drückt sie ihren Dank und ihre Anhänglichkeit aus (Arie 12). Die Lebhaftigkeit, mit welcher dies geschieht, läßt Idomeneo ahnen, daß Ilia und Idamante einander lieben, sein Kummer und seine Verwirrung werden dadurch nur noch gesteigert (Arie 13). Indem kommt Electra, um ihm für seine Fürsorge zu danken; er läßt sie allein, die nun ihren höchsten Wunsch erfüllt sieht und sich auf dem Gipfel des Glücks wähnt (Arie 14). Unter einem Marsch (15) versammeln sich die Krieger und Schiffer am Hafen, Electra erscheint mit Gefolge, das Meer ist ruhig, Alle sehen einer heiteren Fahrt entgegen (Chor 16). Idomeneo entläßt Idamante, der in diesem Befehl einen neuen Beweis der ihm unerklärlichen Unzufriedenheit seines Vaters sieht; sie sprechen ihre widerstreitenden Gefühle in einem Terzett aus (17). Als sie sich den Schiffen nähern um einzusteigen, erhebt sich ein furchtbarer Sturm, der das Volk in Entsetzen bringt, und aus den Wellen steigt ein gräßliches Seeungeheuer auf; da erkennt Idomeneo, daß sein Ungehorsam den Neptun beleidigt, er selbst als der Schuldige will sterben, nicht einen Unschuldigen opfern. „Der Sturm wüthet immerfort; die Cretenser entfliehen vor Furcht und zeigen im Chor durch Singen und pantomimische Tänze, welche zur Handlung

passen, ihre Angst und Schrecken an und schließen damit den Aufzug" (18).

Den dritten Aufzug eröffnet Ilia, welche den Lüften ihre Liebe klagt (Arie 19). Idamante überrascht sie und erklärt ihr seinen Entschluß, da sein Vater ihn hasse und sie seine Liebe verschmähe, im Kampf mit dem Ungeheuer welches das Land verwüstet seinen Tod zu suchen; dies entreißt ihr das Geständniß ihrer Liebe, und beide sprechen nun ihr Glück in einem Duett aus (20). So findet sie Idomeneo, der mit Electra herbeikommt; er kann sich nicht entschließen Idamante die wahre Ursache seines räthselhaften Benehmens zu entdecken, allein um ihn zu retten befiehlt er ihm von Neuem auf der Stelle Creta zu verlassen und in einem fremden Lande einen sicheren Zufluchtsort zu suchen. Die verschiedenen Gefühle der Anwesenden finden in einem Quartett ihren Ausdruck (21). Nachdem Idamante sich entfernt hat, kommt Arbace und meldet, daß das Volk den Oberpriester an der Spitze sich herbeidränge um von Idomeneo Befreiung von dem Ungeheuer zu verlangen; dieser geht sie zu empfangen, und Arbace drückt seine heißen Wünsche für das Glück seiner Herrscher aus (Arie 22). Auf dem großen Platz vor der Burg erscheint der Oberpriester mit zahlreichem Volk, er schildert die Verheerung, welche das Ungethüm anrichte, der Idomeneo nur durch die Erfüllung des Gelübdes ein Ziel setzen könne und verlangt zu wissen, wer zum Opfertod geweiht sei (23). Als aber Idomeneo seinen Sohn nennt, den er zu opfern bereit sei, ergreift Trauer das Volk (Chor 24). Während eines Marsches (25) betritt Idomeneo mit seinem Gefolge den Tempel des Neptun und wendet sich mit den Priestern die das Opfer vorbereiten im feierlichen Gebet an den Gott (26); da ertönt von fern Jubelgeschrei, Arbace eilt herbei und meldet daß Idamante im heldenmüthigen Kampf

das Ungeheuer getödtet hat. Und schon wird dieser von Priestern und Wachen herbeigeführt, bekränzt und im weißen Gewande, er kennt jetzt das Gelübde des Vaters und aufgeklärt über dessen Gesinnung gegen ihn ist er mit Freuden bereit als Opfer zu fallen (Arie 27). Als Idomeneo im Begriff ist den tödtlichen Streich zu führen, hält ihn die herzueilende Ilia zurück; sie will statt des Geliebten sterben, und zwischen ihr und Idamante erhebt sich ein zärtlicher Wettstreit, dem Idomeneo mit Rührung, Electra mit Wuth und Eifersucht zuhört. Als Ilia vor dem Altar niederkniet „höret man ein großes unterirdisches Getöse, die Statue des Gottes Neptun erschüttert sich, der hohe Priester steht in Entzückung vor dem Altar, Alles ist erstaunt und bleibt vor Furcht unbeweglich, eine tiefe und majestätische Stimme verkündet den Willen der Götter": Idomeneo soll dem Throne entsagen, Idamante ihn besteigen und mit Ilia vereinigt werden (28). Bei diesem unerwarteten Ausgang bricht die enttäuschte Electra in den heftigsten Zorn aus (Arie 29) und „geht wüthend ab", Idomeneo ordnet Alles dem Willen der Gottheit gemäß an (30) und spricht seine dankbare Freude aus (Arie 31); Idamante wird in einem pantomimischen Ballet gekrönt, während dessen ein heiterer Schlußchor (32) gesungen wird[3].

Man sieht daß Varesco bei der Bearbeitung dieses Tex-

3) Die Sage vom Jephtha-Gelübde des auf der Heimkehr vom Sturm überraschten Idomeneus, und daß er seinen Sohn nicht habe opfern wollen, daß deshalb eine Pest ausgebrochen und er von seinem Volk vertrieben sei, findet sich schon bei alten Schriftstellern; das Uebrige ist moderne Erfindung. Denselben Stoff behandelt Idamant oder das Gelübde, ein musikalisch Drama von Joh. Heinr. Rolle (Leipzig Schwickert). Es ist vielmehr eine Cantate oder ein kleines Oratorium, nicht zur Aufführung auf der Bühne sondern im Concert bestimmt; Text und Musik sind wenig bedeutend.

tes[4], obgleich das Schema der Opera seria zu Grunde liegt, sich bemüht hat auch die eigenthümlichen Vorzüge der französischen Oper zu nutzen. Dies verräth sich schon durch die Sorge für Abwechslung in prächtigen Decorationen und Maschinerien, für Märsche und Aufzüge, die in keinem Acte fehlen und für pantomimische Tänze und Ballets, die mit der Handlung in Zusammenhang gesetzt sind[5]. Ferner war das häufige Auftreten des Chors, welcher der italiänischen Oper fremd blieb, offenbar durch die französische Oper veranlaßt. Auch zeigt sich darin ein namhafter Fortschritt, daß der Chor nicht allein verwendet wird um bei festlichen Ceremonien den Pomp zu erhöhen und dem Ballet eine Stütze zu bieten, sondern daß er an der Handlung in wichtigen Momenten sich betheiligt, und deshalb nicht allein verschiedenartige, lebhaft bewegte, sondern auch charakteristische, dramatisch bedeutsame Stimmungen ausdrückt. Sicherlich hat Mozart, dessen Streben Gluck auf diesem Gebiet nachzueifern wir kennen, hierauf ganz besonders einen bestimmenden Einfluß geäußert. Ebenso ist in der Art, wie die Ensemblesätze angebracht sind, der Opera seria gegenüber die größere Frei-

4) Das Textbuch erschien italiänisch und deutsch unter dem Titel Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro nel carnovale 1781 (Idomeneus, ein musikalisches Schauspiel, welches auf gnädigsten Befehl Sr. kurfürstl. Durchl. Carl Theodor im neuen Opernhause zur Faschingszeit 1781 aufgeführt worden), in München gedruckt bei Franz Jos. Thuille. Die langen Dialoge, welche für die Composition zum Theil abgekürzt wurden, sind hier vollständig gedruckt. Ich verdanke ein Exemplar des jetzt seltenen Büchleins der Güte des Hrn. Regisseur Lenz in München.

5) Die Decorationen waren von Lorenz Quaglio, Hofkammerrath, Professor an der Akademie in Düsseldorf und Theaterbaumeister, die Ballets hatte der Balletmeister Le Grand eingerichtet.

heit nicht zu verkennen. Sie sind nicht mehr, wie dort regelmäßig, in bestimmter Reihenfolge an den Actschluß verlegt, so daß sie außerhalb der Handlung stehen, sondern sie ergeben sich naturgemäß aus dem Gange derselben, und haben mithin dramatische Bedeutung, indem die verschiedenen Personen ihrem Charakter und ihren Verhältnissen gemäß in einer bestimmten Situation vereinigt ihre Stimmung aussprechen. Solche Sätze sind freilich nur sparsam angebracht und keineswegs alle dafür geeigneten Situationen zu diesem Zweck benutzt worden; auch ist es nicht versucht worden, nach der Analogie des Finales der komischen Oper, mehrere eng zusammenhängende Momente der Handlung zu einem Ganzen musikalischer Darstellung zu vereinigen, vielmehr ist streng daran fest gehalten, daß jede einzelne Situation in der musikalischen Behandlung für sich abgeschlossen sei. Wenn sich hierin Abhängigkeit von einer bestimmten, nicht aus der Natur des Drama hervorgegangenen Form verräth, so ist dagegen wieder das Bestreben unverkennbar, den Stoff mit einem gewissen tragischen Ernst zu behandeln, der die in der italiänischen Oper vorherrschende weichliche Zärtlichkeit zurücktreten läßt, den einzelnen Charakteren ein psychologisches Interesse, und der Handlung eine natürliche Entwickelung und einen das Interesse fesselnden Fortschritt zu geben. Allerdings ist dies nur in einem mäßigen Grade gelungen; Varesco war kein Dichter und der Geist, in welchem Stoffe dieser Art durch die französische Tragödie bearbeitet wurden, war nicht geeignet ihn in eine viel höhere Sphäre zu erheben als die der italiänischen Oper war. Das conventionelle Wesen ist auch hier vorherrschend, Leidenschaft und Empfindung äußern sich nicht frei und naturgemäß, Zierlichkeit und Uebertreibung, beide gleich unwahr, berühren einander; sämmtliche Personen bewegen sich mit einer gewissen Etikette und die Handlung

hängt an so schwachen Fäden, daß sie trotz der starken Leidenschaften, welche sie in Bewegung setzt, kein lebhaftes und gleichmäßig fortschreitendes Interesse erweckt. Hierin treffen die schwachen Seiten der französischen und der italiänischen Oper zusammen; anderes gehört lediglich der letzten an. Dahin gehört namentlich daß die Rolle des Idamante noch einem Castraten zugetheilt, und die Baßstimme nur für die Nebenpartie des Orakels angewendet wird; Idomeneo ist nach hergebrachter Weise Tenor, der fast allein drei Sopranstimmen gegenübersteht, denn Arbace ist als Vertrauter vollkommen in der Weise eines Secondariers behandelt, dessen Arien ziemlich nur als Lückenbüßer dienen, und der Oberpriester tritt nur einmal in einem obligaten Recitativ hervor. Ueberhaupt ist die Art wie die Arien eingeführt werden und ihre dichterische Behandlung wesentlich noch die der italiänischen Oper; sie bilden weniger den Culminationspunkt der dramatischen Situation, als daß sie dieselbe mit einer Art von Pointe abschließen, wie sie denn vielfach eine allgemeine Sentenz oder ein ausgeführtes Bild zum Inhalt haben, welche durch die Musik erst den individuellen Charakter erhalten sollen. Auch ist Varesco wohl ein ganz geübter Versemacher, der den für die Oper geläufig gewordenen poetischen und rhetorischen Apparat nicht ohne Geschick verwendet, aber weit entfernt von Metastasios Feinheit und Grazie. Nichts desto weniger zeigt sich auch hier der Vortheil einer sicheren Tradition, denn was zur äußerlichen Einrichtung gehört, z. B. die angemessene Vertheilung der einzelnen Musikstücke, so daß eins das andere hebt und trägt, und manches Andere der Art, was wichtiger für die Wirkung ist, als Viele denken, ist mit Einsicht ausgeführt. Kurz, wenn man den Idomeneo mit den früheren von Mozart componirten Opern vergleicht, so ist der Fortschritt in der Wahl und Behandlung des Stoffes

bedeutend; übrigens ist die Verschmelzung der wesentlichen Vorzüge der französischen und italiänischen Oper, auf welche es abgesehen war, noch keineswegs gelungen, sondern es ist vielmehr nur zwischen beiden ein Abkommen getroffen.

Nachdem das Buch fertig geworden und ein Theil der Musik geschrieben war, begab sich Mozart nach München[6] um, wie es Sitte war, an Ort und Stelle die Oper zu vollenden. Nach einer sehr unbequemen Reise, da er namentlich gar nicht hatte schlafen können, schrieb er am 8. November 1780 seinem Vater: „Glücklich und vergnügt war meine Ankunft!“ Hier gab es nun vollauf zu thun, die Oper mußte einstudirt und in Scene gesetzt und zum größten Theil noch

6) In der letzten Zeit ehe er nach München ging wurde von dem Maler della Croce in Salzburg ein großes Gemälde angefangen, welches die Familie Mozart vorstellte. Wolfgang wurde zuerst vorgenommen; sein Portrait wurde noch vor seiner Abreise fertig, nach dem schon angeführten Briefe seiner Schwester (I S. 227) ist es sehr ähnlich, das Titelkupfer des ersten Bandes ist danach gestochen. Er interessirte sich sehr für die Vollendung des Bildes. „Wie wird das Familiengemälde?“ schreibt er (13. Nov. 1780) „Sind Sie gut getroffen? ist meine Schwester auch schon angefangen?“ Der Vater antwortet (20. Nov. 1780), daß noch nichts weiter daran geschehen sei, weil er keine Zeit gehabt habe zu sitzen und die Schwester nicht aus dem Hause dürfe, weil sie krank sei, so daß man sogar gefürchtet habe, sie werde eine Brustabzehrung bekommen. Später, als Wolfgang wieder anfragt (13. Dec. 1780): „Nun werden Sie ja doch schon im Bilde angefangen sein und meine Schwester schon gar zu gewiß; — wie fällt es aus?“ schreibt er (8. Jan. 1781): „Deine Schwester war nun zweymal beim Maler. Sie ist gut getroffen und wenn beim Ausmalen kein Fehler vorbeygehet, so wird es ein charmanter Kopf.“ Das Gemälde, welches jetzt im Mozarteum in Salzburg ist, stellt die beiden Geschwister am Flügel vierhändig spielend vor, der Vater sitzt daneben, die Geige in der Hand; das Bild der Mutter hängt an der Wand. Es ist in einer sehr ungenügenden Lithographie bei Nissen und kürzlich in einem großen Stahlstich von V. Höfel veröffentlicht worden.

erst geschrieben werden. Wie viel er schon fertig mit nach München brachte ist nicht genau anzugeben; wahrscheinlich die Recitative größtentheils, wohl auch den ersten Act und vielleicht einen Theil des zweiten; wenigstens deutet die Erwähnung bereits fertiger Musikstücke in seinen ersten Briefen darauf hin.

Er konnte mit gutem Muthe dran gehen, denn von allen Seiten kam man ihm mit Wohlwollen entgegen. Graf Seeau, der „von den Mannheimern wie Wachs zusammengeschmolzen" war, war ihm in Allem zu Willen und wenn sie auch mitunter aneinander geriethen, so gab der Graf doch schließlich nach[7]. Auch der Churfürst nahm ihn sehr gnädig auf. „Bald hätte ich das Beste vergessen!" schreibt er (15. Nov. 1780) „Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem Amte dem Churfürsten en passant vorgestellt, welcher sehr gnädig mit mir war, indem er sagte: Es freut mich, ihn wieder hier zu sehen. Und als ich sagte, daß ich mich beeyfern werde, den Beyfall Sr. churfürstl. Durchlaucht zu erhalten, so klopfte er mich auf die Schulter und sagte: O daran habe ich keinen Zweyfel, daß Alles sehr gut seyn wird. — A piano piano si va lontano!" Auch der Adel war günstig für ihn gestimmt. „Gestern" berichtet er (13. Nov. 1780) „habe ich mit Cannabich bei der Gräfin Baumgarten[8] gespeist, eine geborne Lerchenfeld. Mein Freund ist Alles in diesem Hause, und ich nun also auch; das ist das beste und nützlichste Haus hier für mich, denn durch dieses ist auch Alles wegen meiner ge-

7) „Ich habe nebst vielen anderen kleinen Streitigkeiten einen starken Zank mit dem Grafen Seeau wegen der Posaunen gehabt;" schreibt er (11. Jan. 1781) „ich heiße es einen starken Streit, weil ich mit ihm habe müssen grob seyn, sonst wäre ich mit ihm nicht ausgekommen."

8) Vielleicht ist die I S. 427 erwähnte Arie in München für diese Dame geschrieben.

gangen und wird wills Gott noch gehen.“ Er konnte daher seinen Vater über den Erfolg der Oper vollkommen beruhigen (24. Nov. 1780): „Wegen meiner Oper seyen Sie außer Sorg, mein liebster Vater; ich hoffe daß Alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl absetzen, die aber vermuthlich sehr comisch ausfallen wird[9]; denn ich habe unter der Noblesse die ansehnlichsten und vermöglichsten Häuser, und die Ersten unter der Musik sind Alle für mich, besonders Cannabich[10].

Von den Sängern und dem Orchester war allerdings keine Cabale zu erwarten, Mozart war ebenso beeifert es ihnen recht zu machen als sie zufrieden waren. Bei diesem Zusammenarbeiten sowie bei der Einrichtung für die Bühne ergaben sich aber manche Veränderungen im Libretto als wünschenswerth und Varesco mußte vielfach angegangen werden dieselben vorzunehmen oder die vorgeschlagenen zu billigen[11].

Von dem Personal, für welches er schrieb[12] machte ihm

---

9) Ob hier etwa auf Vogler und seine Anhänger hingedeutet wird, weiß ich nicht; in den Briefen geschieht deren nirgends Erwähnung.

10) Aloysia Weber war nicht mehr in München, sie war bereits durch die Vermittelung des kais. Gesandten Grafen Hardeck als erste Sängerin in Wien engagirt worden, wohin ihre ganze Familie mit ihr zog. Es beruht auf Irrthum, wenn man diesen Aufenthalt Mozarts in München mit seinem Verhältniß zu Aloysia in Verbindung gebracht hat.

11) Alles was sich in der Correspondenz auf diese Abänderungen bezieht ist Beilage XVI, 1 zusammengestellt.

12) Das Personenverzeichniß ist folgendes

IDOMENEO, re di Creta	Il Sign. *Raaff*, virtuoso di camera.
IDAMANTE, suo figlio	Il Sign. *Dal Prato*.
ILIA, prencipessa Trojana, figlia di Priamo	La Sign. *Dorothea Wendling*, virtuosa di camera.

der Castrat dal Prato[13] wirklich Noth. Gleich nach seiner Ankunft hatte er „eine Hundsfütterei" zu berichten (8. Nov. 1780). „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden dal Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser; denn mitten in einer Arie ist öfters schon sein Odem hin und NB. er war noch nie auf einem Theater und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Scene im ersten Act [die Begegnung des Idomeneo und Idamante] vor". Als er die Bekanntschaft desselben machte, bestätigten sich leider diese Nachrichten. „Meinen molto amato Castrato dal Prato" schreibt er (15. Nov. 1780) „muß ich die ganze Oper lehren[14], denn er ist nicht im Stande einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heißt und hat eine ungleiche Stimme." Auch bei dem Quartett, das sechsmal probirt werden mußte ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. „Der Bub kann doch gar nichts" klagt Mozart (30. Dec. 1780). „Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmte; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den

---

ELETTRA, prencipessa, figlia d'Agamemnon re d'Argo	La Sign. *Elisabetha Wendling*, virtuosa di camera.
ARBACE, confidente del re	Il Sign. *Domenico de Panzachi*, virtuoso di camera.
Gran Sacerdote di Nettuno	Il Sign. *Giovanni Valesi*, virtuoso di camera.

13) Vincenzo dal Prato, geb. 1756 in Imola, trat in Florenz 1772 auf, und wurde 1780 in München engagirt, wo er noch 1811 als Pensionist lebte.

14) „Wenn der Castrat kommt", schreibt er (22. Nov. 1780) „muß ich mit ihm singen, denn er muß seine ganze Rolle wie ein Kind lernen: er hat nicht um einen Kreuzer Methode."

Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden."

In ganz anderer Art machte ihm sein „bester, liebster Freund" Raaff zu schaffen. Er war außerordentlich häkelich und Mozart änderte ihm zu Liebe, nicht allein wo er Recht hatte, sondern meinte; hätte er es nicht, so müßte man doch seinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Freilich hatte auch diese Nachgiebigkeit ihre Grenzen. „Hören Sie", schreibt er dem Vater (27. Dec. 1780) „der Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian versessen, daß man Blut dabey schwitzen möchte. Folglich ist es sehr schwer für ihn zu schreiben, — sehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man so alle Tage Arien machen will, wie par exemple die erste Arie Vedrommi intorno etc. Wenn Sie sie hören werden — sie ist gut, sie ist schön; aber wenn ich sie für Zonca[15] geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. Er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. — Mit dem Quartett habe ich itzt meine Noth mit ihm gehabt. Das Quartett, je öfter ich mir es auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. Der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen; er sagte es mir ganz allein — non c'è da spianar la voce — es ist zu lang. Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht. Ich

---

15) Giambattista Zonca, geb. 1728 in Brescia, war ein vortrefflicher Baßsänger, wurde 1758 als Hoffänger in Mannheim angestellt und kam mit der übrigen Hofmusik 1778 nach München, wo er bis 1788 mit Beifall sang. Nachdem er pensionirt war, kehrte er nach Brescia zurück und starb dort 1809.

sagte nur: Liebster Freund! Wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem Quartett zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun; allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett, und hören Sie es nur einmal zusammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe mir bey Ihren zwey Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten thun und hoffe es zu Stande zu bringen; — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen. Darauf gab er sich zufrieden." Nach der Probe fand Raaff sich auch „mit Vergnügen betrogen und zweifelte nun auch nicht an dem guten Effect" (30. Dec. 1780). Die Mühe, welche Mozart sich um seine Arien gab, lohnte er ihm auch durch freudigen Beifall. „Er war gestern bey mir", schreibt Mozart (15. Nov. 1780) „ich habe ihm seine erste Arie vorgeritten, er war sehr damit zufrieden." Ebenso war es mit der Arie im zweiten Act. „Der Mann ist so in seine Aria verliebt", heißt es (1. Dec. 1780) „als es nur immer ein junger, feuriger Mann in seine Schöne seyn kann; denn Nachts ehe er einschläft und Morgens da er erwacht singt er sie. Er hat zu Bàron Viereck und Hr. v. Castel gesagt: Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitativ als Arien; da ist aber Alles geblieben wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anständig wäre, — enfin, er ist zufrieden wie ein König"[16].

16) »Apropos!« schreibt er seinem Vater (27. Dec. 1780) „Becke sagt mir die Täge, daß er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter anderm auch, daß des Raaff seine Aria im zweyten Acte wider den Text geschrieben sey. So hat man mir gesagt, sagte er, ich verstehe zu wenig welsch — ist es wahr? — Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erst geschrieben! Ich muß Ihnen sagen,

Die beiden anderen Sänger gehörten der alten Münchner Oper an; „der alte ehrliche Panzachi"[17] war seiner Zeit ein vortrefflicher Sänger gewesen und ein guter Acteur, aber seine Blüthezeit war vorüber und auch Valesi[18], der einen wohlverdienten Ruhm als Tenorist hatte, leistete damals schon mehr durch Gesangunterricht als auf der Bühne. Man begreift daher wenn Leop. Mozart schreibt (11. Nov. 1780): „Was Du mir von dem singenden Personal schreibst, ist traurig; das Beste also wird die Musik-Composition thun müssen."

Mit den Sängerinnen hatte es diesmal gar keine Schwierigkeiten. Die beiden Wendling[19] waren ihm befreundet und zugethan, sie gingen auf seine Weise ein und waren zufrieden, so wie er es machte. „Mad. Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene arci-contentissima, sie hat sie dreymal nach einander hören wollen" konnte er gleich nach Hause berichten (8. Nov. 1780), und wegen der zweiten Arie verständigten sie sich dann mit einander. „Die Lisel Wendling", meldet er bald darauf (15. Nov. 1780) „hat auch schon ihre zwey

---

daß derjenige zu wenig welsch kann, der Ihnen so was gesagt hat. Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben. Man hört das mare und das mare funesto, und die Passagen sind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen gänzlich ausdrücken; und überhaupt ist das die prächtigste Aria in der Opera und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt."

17) Don Domenico de Panzachi, geb. 1733 in Bologna, kam 1753 als Sänger nach Madrid und 1762 nach München. Er wurde im Jahr 1779 pensionirt und zog sich später nach Bologna zurück, wo er 1805 starb. Vgl. Burney Reise II S. 90.

18) Vgl. S. 48. Er wurde 1798 pensionirt und starb 1811 in München.

19) Vgl. oben S. 83 ff.

Arien ein halb dutzendmal durchgesungen, sie ist sehr zufrieden; ich habe es von einer dritten Hand, daß die beyden Wendlinge ihre Arien sehr gelobt haben."

Mozart war mit großem Eifer anhaltend fleißig beim Einstudiren und Componiren — auch eine Arie für Schikaneder wurde inzwischen fertig gemacht —, obgleich er von einem heftigen Katarrh befallen war[20], gegen den er zwar alle möglichen Hausmittel, die ihm sein Vater empfahl, anwendete, durch die er auch mitunter Erleichterung spürte; allein da er schreiben mußte, was dem Katarrh nicht gut that, so ging es auch mit der Besserung nur langsam[21].

---

20) „Ich habe dermalen einen Catarrh", schreibt er (22. Nov. 1780) „welcher bey dieser Witterung hier sehr in Mode ist; ich glaube und hoffe aber, er wird sich bald flüchten, denn die zwey leichten Cürassier-Regimenter Rotz und Schleim gehen so immer nach und nach weg."

21) Er traf in München mit der Mara zusammen, die vor nicht langer Zeit aus Berlin fortgegangen war. „Sie hat gar nicht das Glück mir zu gefallen", schreibt er (13. Nov. 1780) „sie macht zu wenig um einer Bastardina [I S. 629 f.] gleich zu kommen (denn dies ist ihr Fach), und macht zu viel um das Herz zu rühren wie eine Weber, oder eine vernünftige Sängerin." Noch viel weniger als von ihrem Gesang war er von dem Benehmen des Maraschen Ehepaars, dem man „den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Gesicht ansah", erbauet, von dem er später (24. Nov. 1780) berichtet. Als die Mara im Hofconcert nach der ersten Symphonie singen sollte, „sah ich ihren Herrn Gemahl hinter ihr mit einem Violoncell in der Hand herschleichen — ich glaubte es wird eine mit einem Violoncell obligate Aria seyn. Der alte Danzi, ein sehr guter Accompagnateur, ist erster Violoncellist hier; auf einmal sagt der alte Toeschi (auch Director, der aber in dem Moment, wo Cannabich da ist, nichts zu befehlen hat) zum Danzi NB. seinem Schwiegersohn: Steh er auf und laß er den Mara hersitzen. Als dieß Cannabich hört und sieht, spricht er: Danzi, bleiben Sie sitzen! der Churfürst hat es gern, wenn seine Leute spielen. Darauf ging die Aria an; Hr. Mara stand wie ein armer Sünder mit dem Baßl in der Hand hinter seiner Frau." Die Arie, welche die Mara sang, hatte einen zweiten Theil, sie ging aber ohne das

Ende November wurde der erste Act probirt und die allgemeine Erwartung wurde durch den Erfolg derselben nur noch höher gespannt. „Die Probe" schreibt er (1. Dec. 1780) „ist außerordentlich gut ausgefallen. Es waren nur in allem sechs Violin, aber die gehörigen Blas-Instrumenten; von Zuhörern wurde Niemand zugelassen, als die Schwester vom Seeau und der junge Graf Seinsheim. — Ich kann Ihnen nicht sagen, wie Alles voll Freude und Erstaunen war. Ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich versichere Sie, ich ging mit so ruhigem Herzen zu dieser Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. — Graf Seinsheim sagte zu mir: „Ich versichere Sie, daß ich mir sehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das hab ich wahrlich nicht erwartet." Das Cannabich'sche Haus, und Alle, die es frequentiren, sind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch Vieles mit dem Grafen zu sprechen) zu ihm nach Hause kam, kam mir schon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß

Orchester zu avisiren während des Ritornells herab; Mara wurde grob gegen Cannabich und mußte von ihm zum Schweigen gebracht werden. Dann beklagte das Ehepaar sich beim Grafen Seeau und als dieser ihnen Unrecht gab, ging die Mara zum Churfürsten und beschwerte sich. Der aber sagte ihr: Madame, Sie haben wie ein Engel gesungen, obwohl Ihnen Ihr Mann nicht accompagnirt hat — und verwies sie an Graf Seeau. Beleidigt gingen beide fort und Seeau gab gute Worte um sie zurückzubringen. In der zweiten Arie, welche die Mara sang, fehlten in Cannabichs Stimme drei Tacte; als die Stelle kam, hielt Mara Cannabich den Arm, wofür dieser ihm nachher starke Grobheiten sagte. Und Cannabich allein hatte Mara es zu danken, daß er im ersten Concert Solo gespielt und accompagnirt hatte, was so schlecht ausgefallen war, daß der Churfürst ausdrücklich gewünscht hatte, seine Leute möchten es thun. Aehnliche Geschichten hatte das Marasche Ehepaar auch an anderen Orten erlebt; vgl. Forkels musik. Alman. 1789 S. 122 ff. und die Charakteristik Maras bei Zelter Briefw. mit Göthe III S. 418 ff. VI S. 149 ff.

die Probe so gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närrisch nach Hause. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdessen, da sie mit ihrer kranken Rose allein zu Hause war, tausend Sorgen wegen meiner. Ramm sagte mir (denn wenn Sie diesen kennen, werden Sie sagen, das ist ein wahrer Teutscher, der sagt Ihnen so Alles ins Gesicht, wie er sich es denkt): Das kann ich Ihnen wohl gestehen, sagte er, daß mir noch keine Musique solche Impression gemacht hat, und ich versichere Sie, daß ich wohl funfzig Mal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieser Mann für Freude haben muß, wenn er diese Opera hört. Nun genug davon! — Mein Catarrh ist bey dieser Probe etwas ärger geworden. Man erhitzt sich halt doch, wenn Ehre und Ruhm im Spiele sind, man mag Anfangs noch so kaltblütig seyn"[22].

Der Vater der anfangs Wolfgang ermahnt hatte, ja nichts auf die lange Bank zu schieben[23] — wie er es wohl

22) Auch von anderer Seite her erfuhr der Vater die besten Nachrichten über diesen ersten Act. „Diese Tage" schreibt er ihm „zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebungen Deiner Musik des 1sten Actes war: er schrieb, daß ihm die Thränen in die Augen traten, als er die Musik hörte, vor Freude und Vergnügen, und daß Alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, daß Alles neu und schön wäre rc.; daß sie nun im Begriff wären, den 2ten Act zu probiren, — daß er mir dann selbst schreiben werde, u. s. w. Nun, Gott sey Dank gesagt, das geht gut. Ich kann nicht glauben, da ich Deine Arbeit kenne, daß es Complimente sind; denn ich bin überzeugt, daß Deine Composition, wenn sie gehörig ausgeführt wird, auch ihre Wirkung thun muß."

23) „Nun muß ich Dich bitten", schreibt er (18. Nov. 1780) „nichts auf die lange Bank zu schieben. Wenn man eylen muß, dann hat man keine Wahl mehr, man muß Alles hinschreiben, und dann setzt man seine Ehre und sein Glück, seinen Ruhm und Alles auf das Spiel: und warum? — um seine Zeit mit Kleinigkeiten, mit Spaß und Lachen zu

in Salzburg gemacht hatte — wurde bei dem anhaltenden Katarrh besorgt, um so mehr, da auch die Tochter von einem bedenklichen Brustübel befallen war, und forderte ihn auf seine Erkältung ja nicht zu vernachlässigen sondern sich zu schonen; er solle den dritten Act nur nicht übereilen, er würde noch früh genug damit fertig werden. Bereit wie er immer war ihm guten Rath zu ertheilen, ermahnte er ihn ja darauf bedacht zu sein, daß eine Oper nicht bloß Kennern gefallen solle (11. Dec. 1780). „Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publicum zu denken: — Du weißt, es sind hundert ohnwissende gegen zehn wahre Kenner; — vergiß also das sogenannte Populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Davon aber wollte Wolfgang nichts wissen. „Wegen dem sogenanten Popolare" antwortet er ihm (16. Dec. 1780) „sorgen Sie nichts, denn in meiner Opera ist Musik für alle Gattung von Leuten — ausgenommen für lange Ohren nicht."

Unterdessen gingen die Proben ihren Gang fort. Am 16. Dec. Nachmittags wurde bei Graf Seeau der erste Act — die Stimmen waren indessen duplirt, so daß zwölf Geiger spielten, — mit dem zweiten probirt. Auch diese Probe fiel gut aus, „und hat sich das Orchestre", meldet Wolfgang (19. Dec. 1780) „wie alle Zuhörer, mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der zweyte Act in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich stärker als der erste seyn kann. Künftigen Samstag werden wieder die zwey Acte probirt, aber in einem großen Zimmer bey Hofe, welches ich längst gewunschen, denn bey

---

verlieren, die man zur Fortpflanzung seines einmal erworbenen Ruhms, zur Ehre seiner Beschützer und Freunde und zur Bahnung eines ferneren Glücks hätte anwenden sollen."

Graf Seeau ist es gar zu klein. Der Churfürst wird in einem Nebenzimmer incognito zuhören. Da soll aber auf Leib und Leben probirt werden, sagte der Cannabich zu mir. Bey der letzten Probe war er ganz durchnäßt vom Schwitzen. Daß ich gesund und froh bin" setzt er hinzu „werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben. Man ist doch froh, wenn man von einer so großen, mühsamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet ist: denn fast bin ich es, — denn es fehlen nur noch drey Arien und der letzte Chor vom 3ten Acte, die Ouverture und das Ballet — et adieu partie!"

Noch höher steigerte sich die Befriedigung bei der nächsten Probe. „Die letzte Prob ist herrlich gewesen", schreibt er (27. Dec. 1780) „sie war in einem großen Zimmer bey Hof, der Churfürst war auch da. Dieses Mal ist mit dem ganzen Orchestre (versteht sich, das im Opernhause Platz hat) probirt worden. — Nach dem ersten Acte sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: Diese Oper wird charmant werden, Er wird gewiß Ehre davon haben. — Weil er nicht wußte, ob er so lange da bleiben kann, so mußte man ihm die concertirende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweyten Act machen. Nach diesem gab er mir wieder auf das Freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: Man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke. Er hat auch den andern Tag früh beym Cercle meine Opera sehr gelobt." Dies bestätigte sich und daß der Churfürst Abends bei der Cour wieder lobend von der Musik gesprochen hatte; Mozart erfuhr von sicherer Hand daß er den Abend nach der Probe gesagt hatte: „Ich war ganz surprenirt — noch hat mir keine Musik den Effect gemacht — das ist eine magnifique Musik."

Auch von diesen Erfolgen kamen die günstigen Nachrich-

ten, eine über die anderen, nach Salzburg. „In der ganzen Stadt ist ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera“ verkündet der Vater (25. Dec. 1780). „Den ersten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin sagte es mir, daß er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends außerordentlich gelobt. Den zweyten machte Herrn Beckes Brief an Fiala, den er aller Orten lesen ließ.“ An Leop. Mozart selbst schrieb Becke „daß der Chor im zweyten Act beym Sturme so stark wäre, daß er Jedem, auch in der größten Sonnenhitze, eiskalt machen müßte.“ Er rühmte die concertirende Arie der Dorothea Wendling im zweyten Act außerordentlich. Auch der Violinspieler Esser aus Mainz, der in Salzburg Concert gegeben hatte[24], schrieb von Augsburg aus und lobte die beiden Acte der Oper, die er gehört hatte, ganz besonders; er schrieb, che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita. „Kurz“, meint der Vater „es wäre zu weitläufig, alle Lobsprüche über Alles herzusetzen.“ „Ich wünsche“, sagt er „daß der dritte Act die nämliche Wirkung thut, und hoffe es um so gewisser, als hier die größten Affecten vorkommen, und die unterirdische Stimme sehr überraschen und schaudernd seyn muß[25]. Basta, ich hoffe daß es heißen soll: finis coronat opus“[26]. Darauf antwortet ihm der Sohn, der bis über den Kopf in der Arbeit

---

24) Vgl. I S. 608.

25) „Das Accompagnement bey der unterirdischen Stimme“ berichtet ihm Wolfgang (3. Jan. 1781) „besteht in nichts als fünf Stimmen, nämlich drey Posaunen und zwey Waldhorn, welche an dem nämlichen Ort placirt sind, wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orchestre ist bey dieser Stelle still.“ Wegen dieses Arrangements hatte er erst noch einen Streit mit Graf Seeau zu bestehen.

26) Der sorgliche Vater, der bemüht war ihn auf Alles aufmerksam zu machen, was für einen guten Erfolg von Wichtigkeit sein konnte, ermahnte ihn noch besonders sich mit dem Orchester in gutem Vernehmen zu

steckte (30. Dec. 1780): „Der dritte Act wird wenigstens so gut ausfallen, als die beyden ersten; ich glaube aber unendliche mal besser, und daß man mit Recht sagen könne: finis coronat opus." Aber zu thun hatte er dabei. „Kopf und Hände" schreibt er (3. Jan. 1781) „sind mir von dem dritten Act voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Act würde. Der allein kostet mehr Mühe als eine ganze Opera, denn es ist fast keine Scene darin, die nicht äußerst interessant wäre." Er hatte dann auch die Genugthuung, daß man wirklich nach der Probe fand, daß er die zwey ersten Acte noch um Vieles überträfe.

---

halten — Erfahrungen von Salzburg her mochten ihm das wohl besonders nöthig erscheinen lassen. „Suche nur" schreibt er (25. Dec. 1780) „das ganze Orchester bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaß, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiß und Aufmerksamkeit angespannt seyn muß. Jeder, auch der schlechteste Bratschist, ist auf's Empfindlichste gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerksamer, und so eine Höflichkeit kostet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weißt Du ja selbst; ich sage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergißt, und weil Du erst dann die Freundschaft und den Eifer des ganzen Orchesters nöthig hast, wenn die Opera in Scena ist. Die Lage des ganzen Orchesters ist dann ganz anders, und aller Mitspielenden Aufmerksamkeit muß noch mehr angespannt seyn. Du weißt, daß man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act so neu und gut als der erste Act ausfallen werde? Da nun dieser Zweifel gehoben ist, so werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige seyn werden, die zweifeln werden, ob diese Musik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orchesters."

Es war aber mit der Oper noch nicht genug, sondern, weil kein Extraballet, nur ein zur Handlung gehöriges Divertissement gegeben werden sollte, hatte Mozart, wie er sagt (30. Dec. 1780), auch die Ehre, die Musik dazu zu machen. „Mir ist es aber sehr lieb", setzt er hinzu „denn so ist doch die Musik von einem Meister." Bis in die Mitte Januars hatte er mit den „verwünschten Tänzen" so viel zu thun daß er an nichts anderes denken konnte, auch an sein Befinden nicht; — erst am 18. Jan. konnte er schreiben: „laus Deo, nun hab ichs überstanden!"

Unter diesem rastlosen Arbeiten und Probiren rückte der Tag der Aufführung heran. Zwar war der Vater in Sorgen, ob auch der am 29. November 1780 erfolgte Tod der Kaiserin Maria Theresia die Aufführung hindern werde, allein Wolfgang beruhigte ihn sogleich daß aus dieser Ursache kein Theater geschlossen würde. Später erschreckte ihn ein Gerücht, die Churfürstin sei hoffnungslos erkrankt, aber zu seinem Trost erfuhr er daß das eine Capitallüge sei. Anfangs war der 20. Januar 1781 zur Aufführung bestimmt, dann der 22. und zuletzt der 29. Januar; die Hauptprobe sollte am 27. Januar sein, an Wolfgangs Geburtstag, der mit diesem Aufschub wohl zufrieden war: „so kann man noch öfter und mit mehr Bedachtsamkeit probiren."

Der Ruhm des Idomeneo, welcher schon vor der Aufführung nach Salzburg drang, war nicht allein für Mozarts Freunde eine große Genugthuung — wie ihm der Dr. Prex das „ohnaussprechliche Vergnügen" ausdrücken ließ, „mit welchem er vernommen, daß Wolfgang den Salzburgern so große Ehre machte" —, mehrere von ihnen reisten zur Aufführung nach München, wie Frau von Robini mit ihrer

Familie, zwei Fräulein Barisani [27], von der Kapelle ging Fiala hin. Leop. Mozart, der „sich auf das vortreffliche Orchester wie ein Kind freute", war entschlossen mit seiner Tochter [28] sobald er irgend abkommen könne nach München zu reisen. Da er aber einer abschlägigen Antwort von Seiten des Erzbischofs sich nicht aussetzen mochte und es verlautete daß derselbe nach Wien reisen werde, wartete er seine Zeit ab [29], und es paßte ihm daher sehr gut, daß die Aufführung der

27) Die uns schon bekannte Gilowsky-Catherl (S. 18) mußte sich ihre Lust vergehen lassen. Als ein Beitrag zur Kenntniß des damaligen Conversationstons in Salzburg, der Wolfgang so sehr mißfiel, mag folgende Aeußerung Leop. Mozarts (13. Jan. 1781) dienen: „Wegen der Gilowsky-Catherl ists nichts anders als daß sie öfters wünschte nach München zu gehen, und da ich sagte, wir wollten sie mitfahren lassen, wenn ihr Jemand in München zu fressen giebt, so sagte sie (in Fialas Gegenwart): O ich gehe zu seinem Schwiegervater, logier bey ihm und friß bey ihm. Fiala sagte aber kein Wort und mag das doch seinem Schwiegervater geschrieben haben; sonst wüßte nicht, wie er das wissen könnte. Ich glaube aber, Hr. Proschalka würde sich bedanken und vielleicht hat er diese Rede gethan um zu vernehmen, ob sie etwa würklich kommen würde, vielleicht aus Besorgniß — das kann man nicht wissen."

28) Die Nothwendigkeit wegen des Todes der Kaiserin Maria Theresia in Trauer zu erscheinen hätte der Tochter beinahe einen Strich durch die Rechnung gemacht. „Wegen dem schwarzen Kleid" schreibt der Vater (8. Jan. 1781) „war Deine Schwester sehr verlegen. Das alte ist so abgetragen daß es nicht mehr zu gebrauchen; sie hat also heute sich entschlossen ein ganz neues ihr machen zu lassen und es ist der Grosdetour schon beym Schneider; es wird ihr auf etliche und 70 fl. zu stehen kommen. Sie hofft, der Churfürst wird es bezahlen müssen." (Das Letzte ist in Chiffern geschrieben.)

29) „Wir gedenken den 18 hier abzugehen", schreibt er (11. Jan. 1781) „noch habe ich mich aber nicht gemeldet. Wann der Erzbischof nach Wien gehet, weiß man noch nicht die bestimmte Zeit, vermuthlich weil er es, wie gewöhnlich, selbst nicht weiß. — Unterdessen sehe ich der Sache stillschweigend zu und richte mich danach."

Oper so lange verschoben wurde, bis Hieronymus wirklich abgereist war. Nun machte er sich am 25. Jan. auf, um bei der Hauptprobe und Aufführung gegenwärtig zu sein; Wolfgang hatte sich so eingerichtet daß er in seiner Wohnung Vater und Schwester allenfalls beherbergen konnte[30].

Die Anwesenheit des Vaters mit der Schwester in München hat uns wahrscheinlich um einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Idomeneo und deren Erfolg gebracht, auch ist es weder mir noch den Nachforschungen Münchner Freunde gelungen Näheres über dieselbe zu ermitteln. Nach Allem, was wir über den Beifall, welchen die Oper in den Proben fand, und die dadurch erregte allgemeine Spannung lesen, kann man nicht bezweifeln, daß sie glänzend aufgenommen wurde. Mozart soll den Idomeneo[31] auch in späteren Jah-

30) Wolfgang hatte davon geschrieben einen Ofen setzen zu lassen um ein Zimmer wohnlich zu machen; dem Vater schien das nicht nöthig (11. Jan. 1781). „Man kann nicht alle Bequemlichkeit haben, absonderlich auf kurze Zeit, und wir werden ohnehin wenig zu Hause seyn. Man kann ja doch auch wohnen wie Zigeuner und Soldaten; das ist uns ja eben nichts Neues — sind wir denn zu Hause? Wenn wir nur zu Hause oder in der Nähe etwas zu fressen bekommen. — Nun also, mache, wie es seyn kann."

31) Die Originalpartitur bei André (Verz. 39) in drei Bänden ist eine mit rascher Hand geschriebene sehr saubere Reinschrift, in der fast gar nichts geändert ist als mitunter im Recitativ. Wie gewöhnlich sind die einzelnen Nummern für sich geschrieben und nachher eingelegt; die Noten der Contrabaßstimme sind hier, wie in anderen Partituren, zur Erleichterung für den Generalbaßspieler am Klavier, größer geschrieben. Die Partitur sollte damals gedruckt werden, wie aus einem Briefe Leop. Mozarts an Breitkopf (10. Aug. 1781) hervorgeht. „Man wollte uns durchaus bereden, die Opera gedruckt oder gravirt, die ganze Spart oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben sich bereits Subscribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Sr. Durchl. der Prinz Max von Zweybrücken waren, allein meines Sohnes Reise nach Wien und die

ren ganz vorzüglich geschätzt haben[32]; gewiß ist es daß er sich bald nachdem er in Wien festen Fuß gefaßt hatte Mühe gab

---

dazwischen gekommenen Begebenheiten machten, daß wir Alles verschoben." Später ist sie unter dem Titel Idomeneo Rè di Creta osia Ilia e Idamante drama eroico in tre atti, musica di W. A. Mozart in Bonn bei Simrock erschienen. Der Druck ist im Ganzen genau und correct; einige Berichtigungen, welche sich beim Durchgehen des Originals ergaben, sind Beilage XVI, 5 mitgetheilt. — Nicht gedruckt ist die Musik zum Ballet, welches mit dem Idomeneo gegeben wurde; die Originalpartitur befindet sich bei André (Verz. 40).

32) So berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 51). Was er zur Begründung anführt ist freilich nur zum Theil richtig. Er bemerkt (ebend. S. 54) Mozart habe den Idomeneo unter besonders günstigen Umständen geschrieben. Dazu rechnet er, daß sie für das damals ganz vortreffliche Münchner Theater bestimmt war, — was für das Orchester volle Gültigkeit hat, für die Sänger, wie wir gesehen haben, eine sehr bedingte —; ferner daß der Churfürst ihn dazu aufforderte, ihm Beweise seiner Achtung gab und — ihn bezahlte. Wie viel Honorar Mozart für den Idomeneo erhielt wissen wir nicht; daß es nicht sehr bedeutend war, erhellt daraus daß Leop. Mozart seinem Sohn schreibt (11. Dec. 1780): „Wie wird es mit der Spart gehen? wird sie nicht copirt? Du mußt darauf Bedacht nehmen. Um so eine Bezahlung, wie diese, kann man eine Spart nicht zurücklassen." Worauf dieser antwortet (16. Dec. 1780): „Wegen der Spart zu copiren braucht ich es gar nicht fein zu machen, sondern sagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allezeit in Mannheim der Brauch (wo der Kapellmeister gewiß gut bezahlt war), daß er das Original zurückbekommen." Sehr richtig ist es daß Mozart damals in der schönsten Blüthe seines Lebens stand, „bei ausgebreiteten Kenntnissen, glühender Liebe seiner Kunst, bei raschem leichten Körper, bey über Alles mächtiger Jünglingsphantasie." Aber nun fährt er fort: „und diese — was eine Hauptsache war — wurde noch überdies beflügelt durch eine innige Liebe zu seiner nachmaligen Gattin; eine Liebe, welche durch die Hindernisse, die ihr von Seiten der Familie seiner Geliebten gelegt wurden, für Mozart desto mehr Interesse bekam. Wie hätte auch eine so angesehene Familie ihre Tochter mit einem jungen, meistens reisenden, leichtgesinnten, amtlosen Künstler vereinigt wünschen sollen? Daß diese Ideen noch zugleich Mozarts Ehrgeiz gewaltig aufwühlten; ihn vermoch-

denselben dort auf die Bühne zu bringen, zu welchem Zweck er ihn vollständig umarbeiten wollte. Leider schlug dieser Plan fehl, und als im Jahr 1786 eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten seine Oper aufführte, nahm er zwar mancherlei Veränderungen mit derselben vor, doch kam es damals zu keiner eigentlichen Umarbeitung[33]. Später ist Idomeneo auf verschiedenen Bühnen von Zeit zu Zeit wieder gegeben worden, ohne bei dem größeren Publicum ein gleiches Interesse zu finden, wie die bekannten Opern Mozarts[34]; das Urtheil der Kenner hat ihn stets ausgezeichnet[35]; beide

---

ten hier mit aller Anstrengung zu arbeiten, sich Namen zu machen und dadurch sein liebes Mädchen zu gewinnen, oder sich an denen, welche ihn zu gering geschätzt hatten, zu rächen — das sieht man von selbst." Und von diesem Allen ist — wie wir schon wissen und sich später noch mehr bestätigen wird — jeder Zug und jedes Wort nicht wahr; wie denn auch Nissen, der das wissen mußte, indem er den Aufsatz Rochlitz's abdrucken ließ (S. 435 f.), diese Stelle wegließ. Gleich darauf heißt es: „Daß ein Künstler, wenn er auch noch lange kein Mozart wäre, unter diesen Verhältnissen etwas ausgezeichnetes liefern würde; daß Mozart ein Werk, welches unter solchen Auspicien geboren wurde, auch wenn es nicht den hohen Werth hätte, den es hat, vorzüglich lieb haben mußte, das siehet man ebenso leicht von selbst." Es ist sehr zu fürchten, daß Rochlitz die angebliche besondere Vorliebe Mozarts für Idomeneo sammt ihrer Begründung „von selbst sah" und nicht aus sicherer Quelle wußte. Was er noch weiter dafür angiebt, daß Mozart Motive aus dem Idomeneo später wieder benutzt habe, trifft nicht zum Ziel; diese Frage wird später im Zusammenhang behandelt werden.

33) Was mir hierüber bekannt geworden ist habe ich Beilage XVI, 2 besprochen.

34) Die wichtigsten Notizen sind Beilage XVI, 3 zusammengestellt.

35) Selbst Reichardt, der sonst nicht geneigt war Mozart gelten zu lassen, hat über den Idomeneo sich sehr anerkennend ausgesprochen; ich habe seinen Aufsatz deshalb Beilage XVI, 4 mitgetheilt. Unbedeutend ist was Seyfried (Cäcilia XX S. 178 ff.) über diese Oper sagt; dagegen ist

Erscheinungen sind begreiflich wenn man näher auf die Eigenthümlichkeit dieses Kunstwerks eingeht.

Sehr richtig bemerkt Oulibicheff, daß man im Idomeneo sehr wohl unterscheiden könne, wo Mozart noch von dem Formalismus der Opera seria abhängig sei, wo er Gluck und der französischen Oper nachstrebe, und wo er ganz selbständig und frei nur seine eigene Künstlernatur darstelle; es versteht sich von selbst, daß diese verschiedenen Richtungen nicht in den einzelnen Musikstücken mit absoluter Einseitigkeit sich kund geben, sondern daß überall Mozarts Individualität, wie wir sie in dieser Zeit als eine fest ausgebildete kennen, den eigentlichen Kern bildet. Wir sahen daß das Libretto den Charakter einer Vereinigung der italiänischen und französischen Oper in der Art trägt, daß die italiänische Weise das ursprünglich bestimmende Element ist; wir sahen ferner daß die Beschaffenheit und Bildung der Sänger, welche mit Ausnahme der beiden Frauen alle der eigentlichen italiänischen Schule angehörten, ebenfalls auf das Festhalten der italiänischen Form hinwirken mußte. Wir können uns daher nicht wundern, wenn Mozart, namentlich in den für diese Sänger bestimmten Arien, von der hergebrachten Form ausging und derselben durch zweckmäßige Modification abzugewinnen suchte was nur möglich war; allein die Sache lag noch tiefer. Wenn gleich der Oper eine französische Tragödie zum Vorbild gedient hatte, wenn auch für die Behandlung des Dramatischen die französische Kunst vielfach benutzt worden war, so blieb doch dem Ganzen der Charakter der italiänischen Poesie, Sprache und Nationalität unverkennbar aufgeprägt. Man sehe die

---

Oulibicheffs Beurtheilung (nouv. biogr. II p. 94 ff. Mozarts Opern v. Koßmaly S. 1 ff.) im Allgemeinen treffend und enthält manche feine Bemerkung.

Arien an. Unverkennbar ist das Bestreben dem Gefühl oder der Leidenschaft, welche das Resultat der dramatischen Situation sind, einen schärferen, mehr individuell charakteristischen Ausdruck zu geben, als auch Metastasio zu thun pflegte; allein der Form und Fassung nach sind sie doch nur modificirt, nicht umgewandelt, und namentlich haben sie den specifischen Charakter der italiänischen Poesie behalten; das rhetorische Wesen derselben ist aber von dem ebenfalls rhetorischen Wesen der französischen Poesie bestimmt unterschieden. Wenn dieses auf die musikalische Gestaltung einen bestimmenden Einfluß üben mußte, so gilt das noch mehr von dem Charakter, welchen die Sprache dem Klang und Accent nach hat, und auch hier tritt der Unterschied der italiänischen und französischen Sprache auffallend hervor. Es ist aber einleuchtend daß hier ein wesentliches Element für die Melodienbildung ist, und daß namentlich im Recitativ, wo der ursprüngliche Charakter der Sprache maaßgebend ist, die Verschiedenheit sich um so eher geltend machen müsse, je bewußter das Bestreben des Componisten auf eine charakteristische Behandlung der Sprache gerichtet ist. Am tiefsten aber greift die gesammte nationale Auffassung. Empfindungen und Leidenschaften sind bei verschiedenen Nationen nicht nur dem Grade nach verschieden, sondern der Ausdruck derselben erhält einen durchaus eigenthümlichen Charakter und wo sich eine wirklich nationale Kunst entwickelt, da prägt sie in ihren Gestalten diesen eigenthümlichen Charakter aus. Die Italiäner sind in den Aeußerungen ihres Gefühls nicht allein lebhaft und stark betonend, sondern sie offenbaren dabei stets einen instinctiven Sinn für das Formale, welcher zu bestimmten scharf ausgeprägten Erscheinungen führt und das Ausbilden des Typischen begünstigt, wie sich dies z. B. in ihrer eigenthümlich ausgebildeten Mimik offenbart. Diese Richtung, wie sie der

künstlerischen Gestaltung überhaupt förderlich ist, hat auf die Ausbildung der Musik, besonders der dramatischen, bei den Italiänern entschieden eingewirkt. Der bestimmte Charakter, welchen die italiänische Musik noch heute trägt, ist ein nationaler, und nicht das Festhalten an gewissen Formen und Wendungen welche sie äußerlich bezeichnen, sondern die künstlerische Auffassung und Darstellung der inneren Gemüthszustände, der Empfindungen und Leidenschaften, welche aus dem Wesen des Volkes hervorgegangen sind, geben ihr denselben. Wer nur italiänische Musik von italiänischen und deutschen Sängern hat vortragen hören, wird sich leicht überzeugt haben, daß der wesentliche Unterschied noch auf etwas Anderem und Tieferem beruhe als der Gesangschule und Methode; und bei einer geringen Beobachtung des italiänischen Volkscharakters springt es in die Augen, daß in ihm die Eigenthümlichkeit der musikalischen Ausdrucksweise begründet ist, weshalb es denn auch gar nicht verwundern darf, wenn Musik, die uns Deutschen als unwahr oder gar unnatürlich erscheint, auf Italiäner einen viel tieferen Eindruck macht als den bloß sinnlichen auf das Ohr.

Diese eigenthümliche italiänische Färbung trägt nun Mozarts Idomeneo, wie alle seine italiänischen Opern, nicht bloß insofern italiänische Technik und Mechanik geschickt angewendet sind, sondern in der eigenthümlichen Lebendigkeit, mit dem Hauch und Duft, welche allein ein Versenken in den Volksgeist erzeugen kann. Schon im Knaben gewahrten wir diesen feinen Sinn für den Unterschied des Nationalen, als er in Bastien und Bastienne und in der Finta semplice den Charakter des deutschen Singspiels und der Opera buffa so scharf auseinanderhielt. Wenn man die Zaide mit dem Idomeneo zusammenhält, wird man die Grundverschiedenheit in der Auffassung und Darstellung der Seelenstimmung nicht

minder bestimmt ausgesprochen finden; so wie sie ja auch später in der Entführung und Zauberflöte, dem Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte und Tito gegenüber klar und deutlich hervortritt. Um nur auf ein Beispiel hinzuweisen, so gehört die Scene, in welcher nach der Aufforderung des Oberpriesters Idomeneo seinen Sohn als das Opfer bezeichnet und nun das Volk von Entsetzen und Mitleid ergriffen in Klagen ausbricht, ohne allen Zweifel zu dem Schönsten und Größten, was Mozart nicht allein im Idomeneo sondern überhaupt geschrieben hat, die ergreifendste Wirkung auf Jeden der hören und fühlen kann wird nicht ausbleiben; und doch ist grade diesem Chor der Stempel des specifisch Italiänischen unverkennbar aufgedrückt. Stellen wie Già regna la morte erscheinen wie typisch für verwandte Ausdrucksweisen, die uns in italiänischen Opern so häufig begegnen. Dieser Charakter aber tritt nicht allein in einzelnen Beispielen hervor, sondern er ist der Gesammtcharakter, auf welchem die künstlerische Harmonie des Ganzen beruht. Diese italiänische Haltung ist indessen nicht aus einer bewußten Ueberlegung hervorgegangen, welche bestimmte Mittel zu einem Colorit verwendet, das den Schein des Nationalen hervorbringen soll, sei es um einen bestimmten künstlerischen Effect hervorzubringen — in welchem Sinn Nationalmusik zur Charakteristik besonders seit Weber so viel gebraucht ist—, oder um einem bestimmten Geschmack zu huldigen — wie z. B. Meyerbeer italiänische Opern geschrieben hat; sondern sie beruht auf einem Hineinleben in die italiänische Weise, welche als die natürliche Grundlage der Kunstübung in dieser Richtung galt. Dies war nur möglich zu einer Zeit, wo die italiänische Musik in Deutschland auf der Bühne und in der Kirche nicht allein factisch die Herrschaft hatte, sondern auch keinen Widerspruch im nationalen Bewußtsein fand und daher auch keiner

nationalen Kunst gegenübertrat. In der Zeit, in welche Mozarts Jugend und Bildungszeit fällt, war dies in Süddeutschland unbedingt der Fall; die musikalische Atmosphäre, in welcher er aufwuchs, die Bildungselemente, welche ihm zugeführt wurden, waren durchaus italiänisch, und die italiänische Auffassung und Darstellung mußte ihm zur anderen Natur werden, wie allen deutschen Künstlern, welche im vorigen Jahrhundert die italiänische Oper mit ausgebildet haben. Das Verhältniß, in welchem das künstlerische Genie zu seiner Zeit und Nation steht, ist schwer zu fassen. Während dasselbe sich den Einflüssen derselben nicht allein nicht entziehen kann, sondern sein Wesen grade darin offenbart daß es bestimmte charakteristische Züge und Richtungen derselben stark und kräftig bis zur Einseitigkeit darstellt, so steht es wiederum diesen Mächten kämpfend und ringend gegenüber, und beherrscht und bestimmt dieselben. Schwerlich wird es je gelingen die Natur eines Künstlers bis zu dem Punkt hin zu ergründen, wo die Fäden seiner persönlichen Anlagen und Kräfte und die von der Bildung seiner Zeit und Nation ausgehenden so zusammenlaufen, daß sie die künstlerische Individualität hervorbringen; man wird sich bescheiden müssen, wenn man nur auf dem Wege seiner Entwickelung noch die Spuren verfolgen kann. Wenn wir nun sehen daß Mozart durch die Bildung seiner Zeit so in die italiänische Musik eingeführt war, daß er ihr Wesen als das Wesen der Musik überhaupt auffaßte, so war dadurch nicht ausgeschlossen, daß er mit der ganzen Kraft seiner Individualität die so in sich aufgenommenen Elemente ausbildete. So wenig er die italiänische Musik mit Bewußtsein als eine nationale aufgefaßt hatte, so wenig trat er derselben mit einem bestimmten nationalen Gefühl gegenüber und suchte daher nicht etwa deutsche Weise derselben einzupflanzen; es waren nur die künstlerischen Ele-

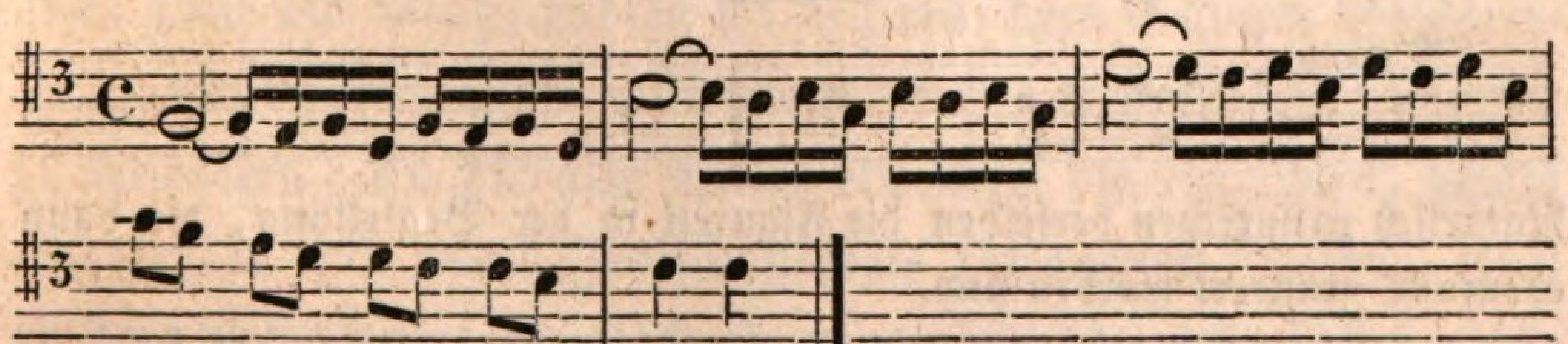
mente einer bereits entwickelten Kunst und seiner Individualität, welche einander berührten, und nur so war eine harmonische Durchbildung möglich, durch die Kunstwerke hervorgebracht wurden welche echt italiänisch und echt Mozartsch waren. Das frische Leben, welches in der deutschen Dichtung erwacht war, und den Deutschen das Selbstgefühl eines Volkes zunächst auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens verlieh, berührte Mozart erst zu einer Zeit, wo seine musikalische Bildung fest begründet war, und er konnte ohne in einen Widerspruch mit sich zu gerathen, auf dem von ihm betretenen Wege fortschreiten, und die italiänische Oper als eine bestimmte Kunstform, die er sich in Wahrheit zu eigen gemacht hatte, weiter ausbilden. Aber jene Regung der deutschen Kunst ergriff ihn, wie wir sehen werden, in seinem innersten Wesen, sie gab ihm das klare Bewußtsein, daß er als ein deutscher Künstler schaffen wolle; war das deutsche Element seiner Natur — dessen er sich ja nie entäußern konnte — gewissermaßen ruhend und latent geblieben, während er die italiänisch gebildete Kunst sich aneignete, so konnte er dann Alles was er dort gewonnen als sein freies Eigenthum mit deutschem Sinn und Gefühl verwerthen. Indem so durch ihn die Entfaltung einer deutschen Musik theils neu belebt, theils neu begründet ist, hat er die italiänische Oper, welche er auf die Höhe ihrer Entwickelung führte, in ihrer universalen Bedeutung abgeschlossen; nach Mozart hat sie nur mehr eine nationale Geltung. Darin offenbart sich eben die außerordentliche Kraft und Tiefe seiner künstlerischen Natur, darin ist seine kunsthistorische Bedeutung begründet, daß er als ein wahrer Janus in die Vergangenheit und in die Zukunft schauet, daß er vermocht hat die wahrhaft lebendigen Elemente der in langer Entwickelung ihrem Ziel entgegengehenden italiänischen Musik zu Kunstwerken von gereifter Vollendung

zusammenzufassen und mit neugestählter Kraft das frische Tagewerk einer neu sich regenden deutschen Musik anzugreifen und auch hier unermüdet dem Ziel künstlerischer Freiheit und Vollendung entgegenzuschreiten.

Im Idomeneo gewahren wir also den echt italiänischen Charakter der Opera seria, durch die Kraft der bereits vollkommen ausgebildeten Mozartschen Individualität zur schönsten Vollendung gebracht; allein in Einzelnheiten erkennen wir auch noch die Uebermacht der hergebrachten Form, welcher der Künstler sich fügen mußte.

Unverhüllt tritt dies in den beiden Arien des Arbace hervor. Die Rolle des Vertrauten war, wie in der dramatischen so in der musikalischen Behandlung, nur dazu bestimmt Lücken auszufüllen; sie sollte nicht selbständig hervortreten sondern als Folie für die Hauptpersonen dienen, sie war ein Hauptmittel um jenes Chiaroscuro hervorzubringen, das als ein so wesentliches Erforderniß der scenischen Wirkung galt. Demgemäß sind auch die beiden Arien des Arbace gehalten (11. 22), die weder dem Text noch der Musik nach in das dramatische Gewebe der Oper eingreifen. Da Panzacchi ein tüchtig geschulter Sänger nach alter Weise war, so konnte ihm etwas zugemuthet werden, und es fehlt nicht an Coloraturen[36], Sprüngen und ähnlichen Proben für die Kunstfer-

36) In der ersten Arie hat Mozart wahrscheinlich dem Sänger zu Liebe die Figur geändert. Während es jetzt heißt
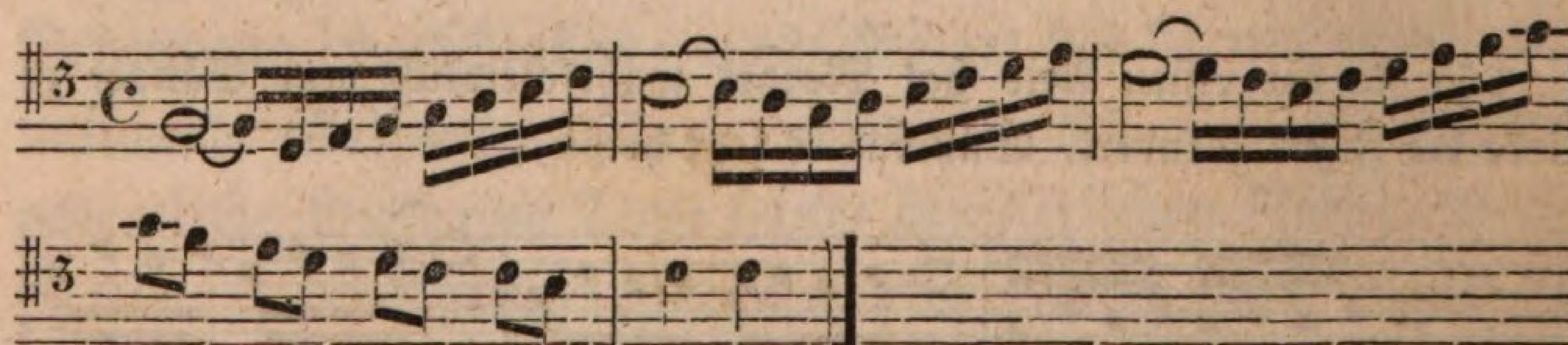


war ursprünglich geschrieben

tigkeit, wie sie hergebracht waren. Aber auch sonst schließen sich diese Arien — abgesehen davon daß sie nur ein Tempo haben und in der Structur demgemäß modificirt sind — der hergebrachten Weise an, selbst die übliche Weise die Cadenz einzuleiten fehlt nicht[37]. Um aber denselben doch ein musikalisches Interesse zu geben, ist die Begleitung, obwohl schwach instrumentirt wie es sich für diese Art Rollen schickte, sorgfältig und namentlich in der zweiten Arie contrapunktisch ausgearbeitet. Das dieser vorhergehende begleitete Recitativ, das sich Mozart für Panzacchi ausdrücklich bestellte, ist dagegen schön und ausdrucksvoll.

Auch der Castrat dal Prato, für welchen die Partie des Idamante bestimmt war, brachte natürlich nur die Schulung eines italiänischen Sängers, und diese wie wir hören nur in mittelmäßigem Grade mit; Mozart war also auch hier an die hergebrachte Weise gebunden und durfte nicht viel wagen, um sie durch Modificationen eigenthümlicher und lebendiger zu gestalten. So ist in den drei Arien desselben (3. 8. 27) der Typus der alten Arie noch deutlich zu erkennen. Die erste wäre, wenn der Sänger eine tüchtige Coloratur gehabt hätte, die ihm offenbar fehlte, wahrscheinlich eine ordentliche Bravurarie geworden; sie hat im Allgemeinen diese Anlage, nur sind keine Coloraturen angebracht. Hier ist aber ein

---



Natürlich entsprechen derselben die Figuren in der Begleitung, die dann ebenfalls geändert worden sind.

37) Nach alter Sitte hatte die erste Arie ein sehr langes Anfangsritornell, das später um zwei Seiten gekürzt worden ist.
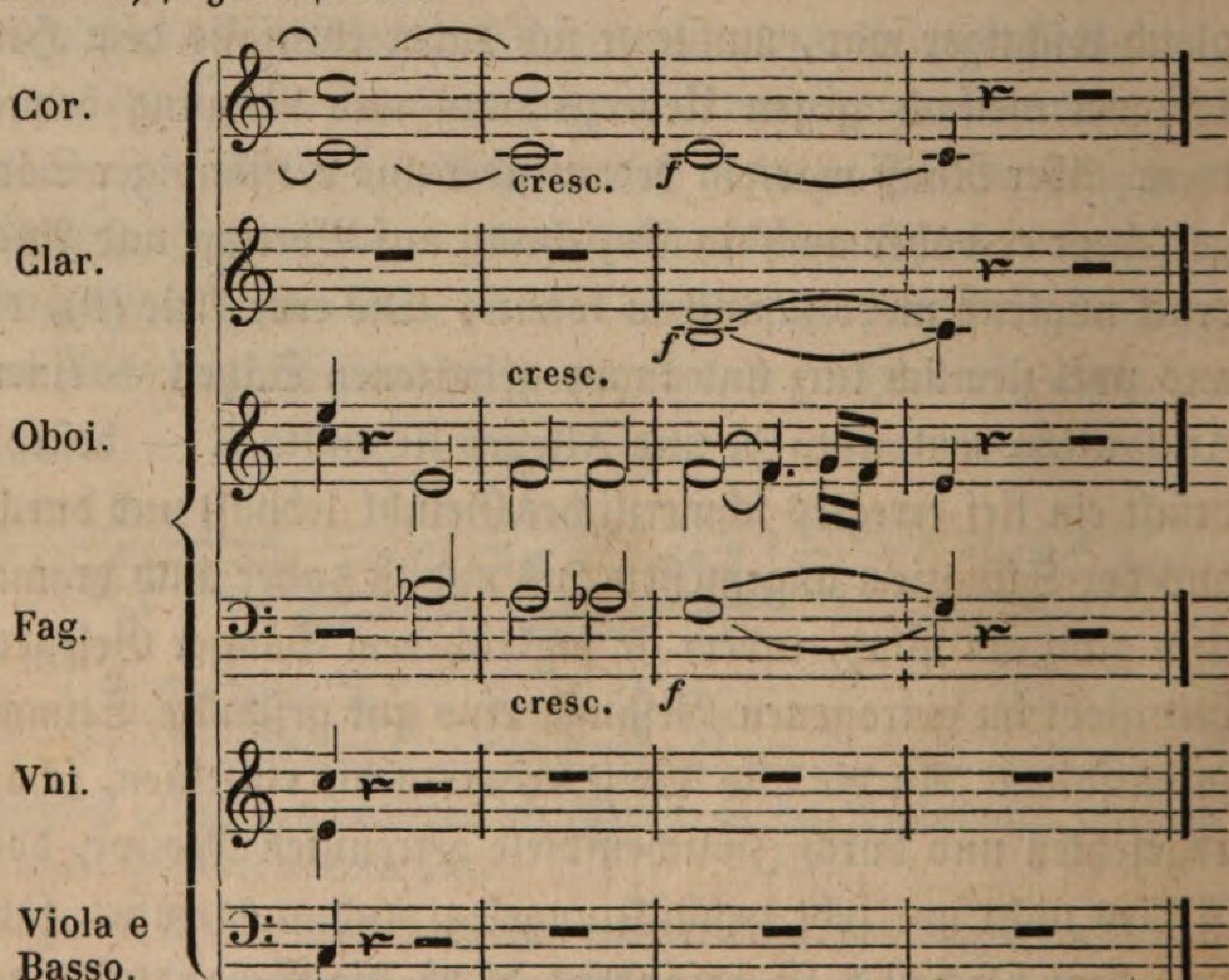
großer Nachdruck auf die Begleitung gelegt, die durchaus selbständig und interessant geführt und durch die reiche Benutzung der Blasinstrumente von der schönsten Klangwirkung ist. Der öftere Tempowechsel soll offenbar, bei dem übrigens sehr regelmäßigen Bau der Arie, den Gefühlsausdruck lebendiger machen. Die zweite Arie ist kürzer und, wie es der Situation geziemt, lebhafter und energischer im Ausdruck, übrigens wieder durch die Begleitung besonders eigenthümlich und interessant; die dritte schließt sich der alten Form schon dadurch näher an, daß sie einen langsameren Mittelsatz (Larghetto 3/4) hat, so wie die Begleitung hier einfacher ist; doch ist die ganze Arie conciser gehalten als früher Sitte war.

Endlich war auch Raaff nicht allein durch sein Alter außer Stande gesetzt manchen wesentlichen Erfordernissen zu genügen, sondern auch, wie Mozart klagte, „auf den alten Schlendrian so versessen daß man Blut schwitzen möchte"; in der Partie des Idomeneo, die doch dramatisch noch ungleich wichtiger war, mußte er sich daher ebenfalls dem Herkommen vielfach gegen Ueberzeugung und Neigung bequemen. Aber Raaff war ein bedeutender und verständiger Sänger, dem er daher auch in Beziehung auf Vortrag und Ausdruck ungleich mehr zumuthen konnte. Die erste Arie (6), die aus zwei ziemlich kurz und knapp gehaltenen Sätzen — einem Andantino sostenuto 3/4 und Allegro di molto C — besteht, drückt ein tief erregtes schmerzliches Gefühl lebhaft und durchaus der Situation angemessen aus und ist daher auch dramatisch ganz am Platz, indem sie zugleich dem Sänger Gelegenheit giebt im getragenen Gesange eine gut geschulte Stimme zu entfalten. An die alte Weise erinnern die einzelnen, scharf abgesetzten und durch Zwischenspiele getrennten Motive, doch ist dies nicht nur sehr geschickt angelegt und ausgeführt, sondern dem Orchester ist besonders durch die Behandlung der
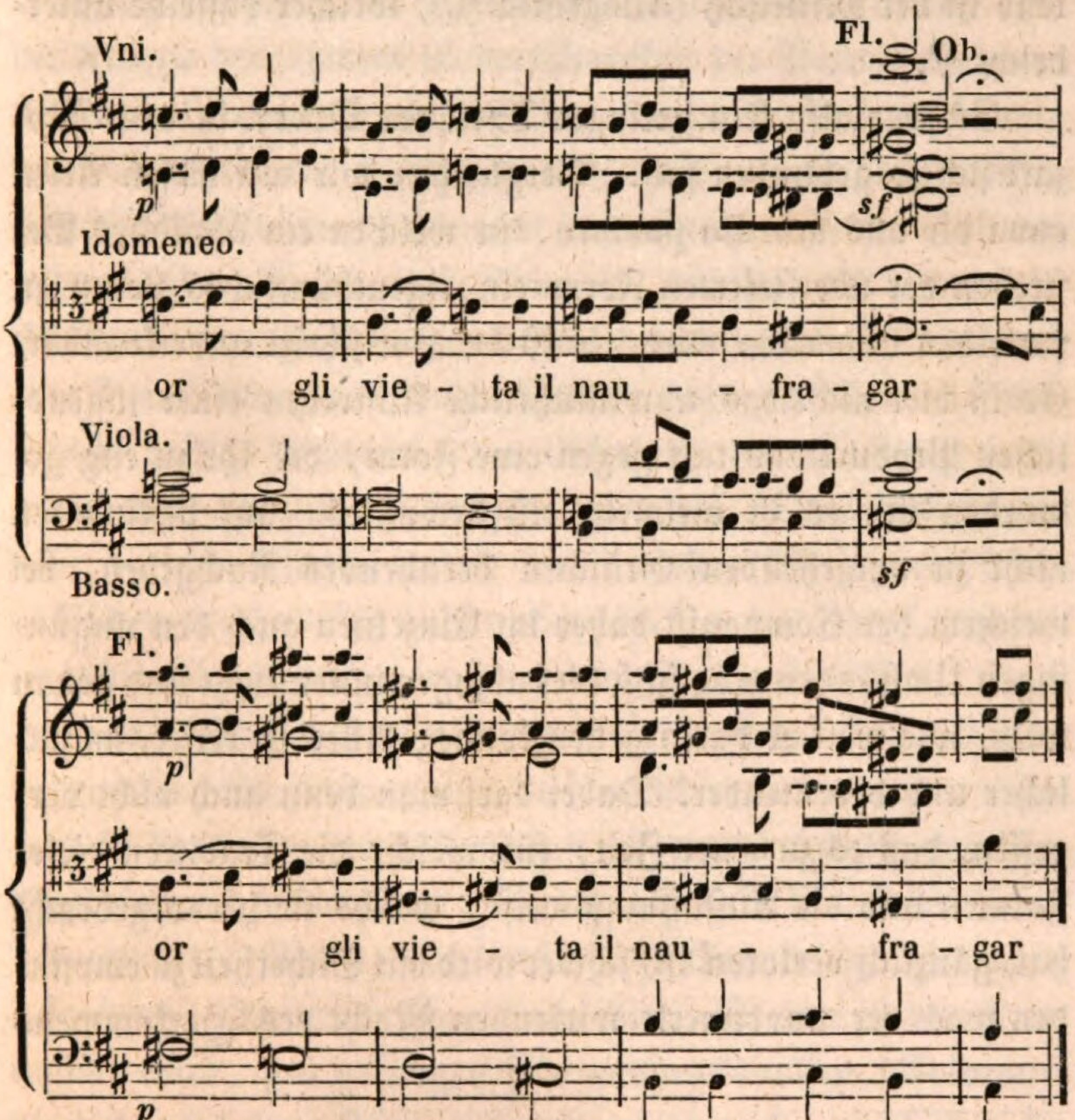
Blasinstrumente ein herrlicher sonorer und doch weicher Klang gegeben, der damals ganz neu und von außerordentlicher Wirkung sein mußte[38]. Die zweite Arie (13) ist eine lange Bravurarie in einem Satze (Allegro maestoso) im größten Stil. Mozart nennt sie die „prächtigste Arie" der Oper und protestirt lebhaft dagegen, daß sie „nicht auf die Worte" geschrieben sei; aber sie muthete dem Sänger mehr zu als Raaff damals leisten konnte. Sie hat den eigentlich heroischen Charakter der Opera seria und bietet jede Gelegenheit Gesangskunst zu entfalten, getragene Stellen, ausgehaltene Töne und lange Bravurpassagen. Die letzten sind völlig veraltet; übrigens hatte Mozart recht die Arie in Ehren zu halten: sie ist voll Ausdruck und Charakter, durch eine glänzende und reiche

---

38) Diese Arie hatte anfangs einen vollständigen Schluß, indem ursprünglich an der Stelle der letzten beiden Tacte vor dem Recitativ (S. 81 Tact 7. 8) folgende standen



Begleitung interessant, und besonders im Mittelsatz von überraschender Schönheit der Harmonie. Wie frappant und wie ausdrucksvoll ist z. B. diese harmonische Wendung!



Die dritte Arie (30), die Mozart seinem alten Freunde recht zu Dank zu schreiben suchte, ist eben deshalb ziemlich nach dem alten Zuschnitt[39]. Der Hauptsatz ist ein breit gehaltenes Adagio, das im Ganzen einfach und edel dem Sän=

---

39) Wir finden deshalb auch in dieser Arie die größte Verwandtschaft mit der Arie, welche Mozart in Mannheim Raaff so accurat angemessen hatte (S. 150 ff.).

ger Gelegenheit giebt sich im gehaltenen Gesang zu zeigen, der durch eine figurirte Begleitung, in welche Saiten- und Blasinstrumente sich theilen, gehoben wird; weniger bedeutend ist der Mittelsatz (Allegretto $^3/_8$), welcher dasselbe unterbricht [40].

Es war also kein geringer Theil der Oper, in dem Mozart sich so gebunden sah. Vergleichen wir mit diesen Arien etwa die aus dem Re pastore, in welchen ein ähnliches Bestreben der überlieferten Form ein eigenthümliches Leben zu verleihen bemerkbar wird, so ist der Fortschritt unverkennbar. Es ist hier nicht das unwillkührliche Anstreben einer jugendlichen Productionskraft gegen eine Form, die ihr zu eng geworden ist; es ist vielmehr ein bewußtes, auf bestimmten nicht zu umgehenden Gründen beruhendes Nachgeben, bei welchem der Componist daher im Einzelnen auch den ungünstigen Umständen möglichst viel abzugewinnen sucht und genau weiß, wie weit er darin gehen könne; Alles ist reifer, männlicher und bedeutender. Dabei darf man denn auch nicht vergessen, daß es zu einer Zeit, für welche die Tradition dieser Formen und die Auffassungsweise, welche sie hervorgebracht hat, gänzlich verloren ist, schwer wird mit Sicherheit zu empfinden was der unvermerkt wirkenden Macht des Herkommens

40) Zum Zeugniß, wie Mozart arbeitete, dient eine Skizze dieser Arie, welche sich erhalten hat, in der das Ritornell und die Singstimme mit dem Baß vollständig niedergeschrieben ist. Wahrscheinlich hatte er dieselbe Raaff vorgelegt um vor der Ausarbeitung dessen Wünsche und Vorschläge berücksichtigen zu können; sie stimmt aber mit Ausnahme weniger und ganz unbedeutender Veränderungen ganz mit der späteren Ausführung überein. Bemerkenswerth ist, daß Mozart die Texteworte des Mittelsatzes anfangs im Tempo und Tact des ersten Satzes componiren wollte; nachdem er vier Tacte geschrieben hatte, strich er sie aus und fing den Mittelsatz so an, wie er dann geblieben ist.
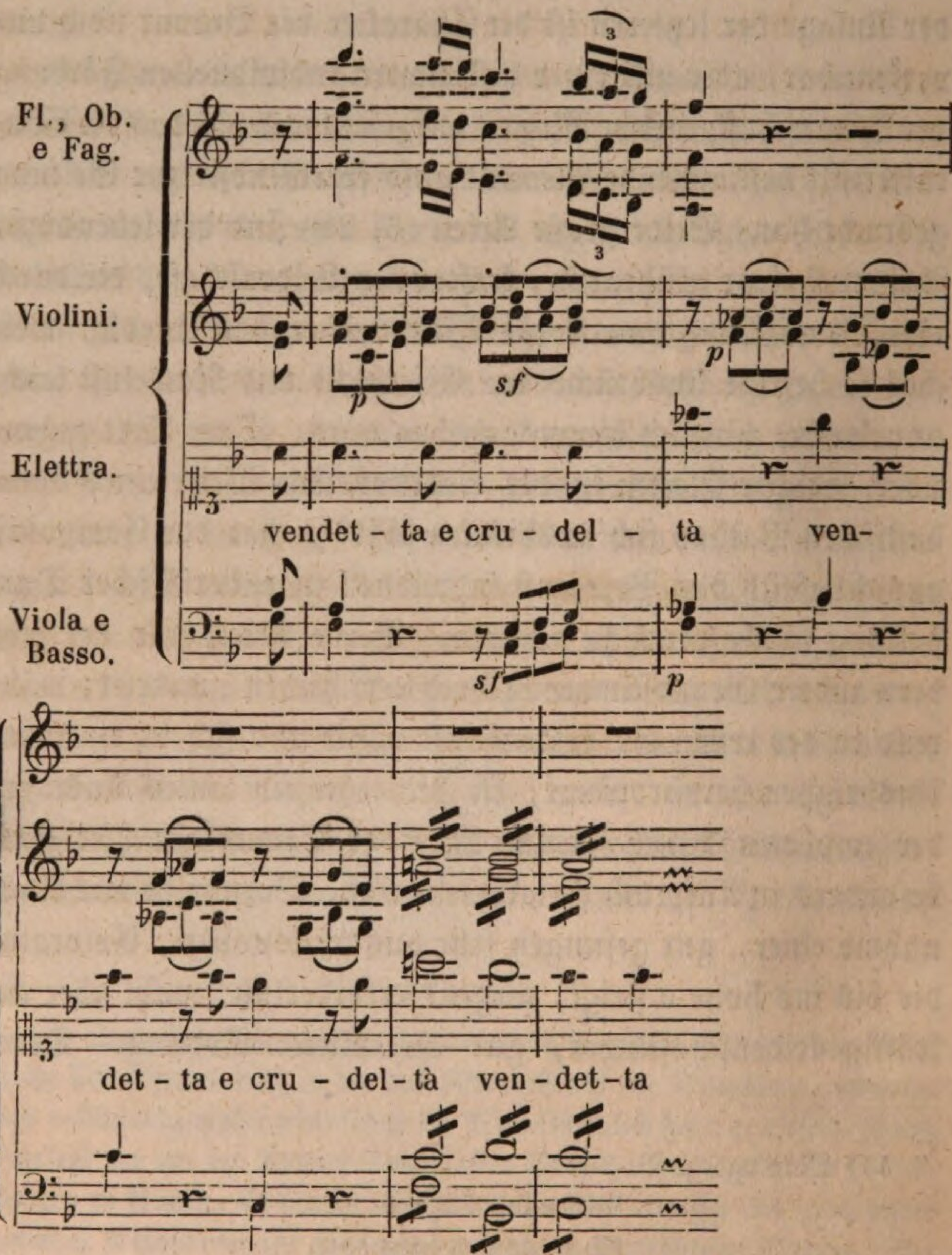
und was dem bewußt arbeitenden Künstler eigen ist. Daneben machen denn freilich die Musikstücke, in denen Mozart frei walten konnte, einen ganz anderen Eindruck.

Dahin gehören die Partien der Ilia und Electra. In der Anlage der letzteren ist der Charakter der Bravur noch unverkennbar, aber mit einer bestimmten individuellen Färbung der Leidenschaft, welche Mozart aufgefaßt und als das die Charakteristik bestimmende Element aufs sprechendste zur Geltung gebracht hat. Beide große Arien (5. 29) sind der lebendigste Ausdruck einer glühenden, kraftvollen Leidenschaft, die durch eine Beimischung von stolzer Würde über das Unedle, welches so heftige Ausbrüche der Eifersucht und Rachelust leicht annehmen, gänzlich hinausgehoben wird. Dem Text gegenüber, welcher Electra in der traditionellen Weise eines bombastischen Pathos sich ausdrücken läßt[41], hat der Componist ausschließlich das Verdienst individuell charakteristischer Darstellung in Anspruch zu nehmen. Beide Arien sind bei sehr verwandter Grundstimmung doch verschieden nuancirt; während in der ersten die Leidenschaft gährt und sich in einzelnen Ausbrüchen hervordrängt, ist die letzte ein lautes Ausrasen der empörten Wuth, daher die hohe Stimmlage hier ganz besonders in Anspruch genommen wird. Bravur ist mit Ausnahme einer, gut gesungen sehr ausdrucksvollen, Coloratur die bis ins hohe c steigt, nirgend erforderlich, wohl aber ein kräftig leidenschaftlicher, gut declamirter Vortrag. Denn

41) Man vgl. z. B. 29:

D'Oreste, d'Ajace
Hò in seno i tormenti,
D'Aletto la face
Già morte mi dà.
Squarciatemi il core
Ceraste, serpente!

nicht selten hat die Singstimme hier mehr einen declamatori-
schen als melodiösen Charakter, dessen Wirkung theils durch
die rasch wechselnde, frappante Harmonie — wunderbar er-
greifend ist z. B. der leidenschaftliche Aufschrei



— theils durch die Theilnahme des Orchesters bedingt wird.
Denn hier tritt das Orchester noch in anderer Weise als wir
bisher bemerkten als ein wesentliches Mittel der musikalischen

Charakteristik mit ein. Nicht allein in freier Selbständigkeit geht es neben der Singstimme fortwährend seinen eigenen Weg und interessirt durch das eigenthümliche Leben, welches in unausgesetzter Arbeit begleitender Figuren oder eigener Motive pulsirt, ohne die Singstimme zu verdecken oder zu beeinträchtigen, sondern es giebt durch die meisterhafte Benutzung der Klangfarben, die Vertheilung der verschiedensten Effecte, vor allem durch die charakteristische Bedeutung der Motive, der ganzen Darstellung Haltung und Kraft. In der ersten Arie zittert alles in unruhiger Bewegung, wobei die gebrochenen Accorde der Flöte eine eigenthümliche Wirkung machen, gewaltige Accorde der Blasinstrumente fallen wie Blitze hinein, nur in einzelnen Momenten einigt sich alles wie in einem concentrirten Gefühl der Kraft. Und von welcher Wirkung ist es, wenn in der letzten Arie nach der langen peinigenden Trillerfigur der Geigen[42], das gesammte Orchester wie in einen Triumph der Rache ausbricht![43] In starkem Contrast zu diesen Ausbrüchen der Leidenschaft steht die dritte Arie der Electra (14), in welcher sie ganz vom Glück ihrer Liebe erfüllt erscheint; Alles athmet hier Ruhe und Zufriedenheit mit einer Zärtlichkeit und Süßigkeit, als wäre in diesem Gemüthe für Eifersucht und Rache gar kein Raum. Diese Arie ist in der Singstimme, der nur einmal eine zierliche Coloratur gegeben ist, sowie auch in der Begleitung, die allein aus dem

42) Ich möchte nicht dafür einstehen, daß diese zischende Figuren nicht durch die Schlangen des Textes hervorgerufen wurden; auch in der Arie des Idomeneo (13) haben die Worte Fuor del mar ho un mar in seno das die Wogen ausdrückende Motiv der Begleitung hervorgerufen.

43) Ursprünglich war das Recitativ, welches dieser Arie vorhergeht, — wie auch das Textbuch ausweist — viel länger und vollständig componirt; vor der Aufführung sind mehrere Seiten gestrichen, wobei dann auch einige kleine Aenderungen vorgenommen sind.

Saitenquartett besteht, höchst einfach; vielleicht könnte sie für den Charakter der Electra etwas zu leicht und anmuthig erscheinen, allein bei einem richtigen Vortrag wird der Ausdruck einer endlich befriedigten und nun ganz in diesem Glück seligen Liebe durchaus angemessen erscheinen.

Der Charakter der Ilia sagte Mozarts natürlicher Richtung vorzüglich zu. Sie ist nicht durch heftige Leidenschaften aufgeregt und doch voll Gefühl, stets zart und anmuthig und wurde von der durch Gesang und Spiel gleich ausgezeichneten Dorothea Wendling gegeben; hier konnte Mozart sich frei bewegen und in ihren Arien (2. 12. 19) finden wir den schönsten Ausdruck seiner eigenthümlichen Kunstweise. Gleich die erste Arie (2) ist ein Beleg für seine Kunst ein zusammenhängendes musikalisches Kunstwerk zu schaffen, dessen ganzer Organismus sich aus der lebendigen Entwickelung der rein musikalischen Formen klar darlegen läßt, während diese Darstellung zugleich psychologisch eben so wahr und lebendig fortschreitet. Wenn man z. B. den Wechsel der Dur- und Molltonart in welcher die Hauptmotive auftreten, die Mittel der Steigerung bei Wiederholung derselben, die verschiedene Weise wie der Ausruf Grecia! behandelt ist, beachtet, so wird man finden daß lauter einfache, nicht zu umgehende Mittel der musikalischen Darstellung angewendet sind. Es ist aber nicht bloß der Reiz der Schönheit und Anmuth, mit welchem sie in die Erscheinung treten, der uns gewinnt, sondern das was allein der formalen Gestaltung zu dienen scheint wird zugleich der natürliche und lebendige Ausdruck des inneren Gemüthslebens, welches von dem musikalischen Künstler nur in dieser Form aufgefaßt und dargestellt werden kann. In der zweiten Arie (12) tritt auf den ersten Anblick das rein musikalische Element noch mehr hervor. Es ist eine Cavatine, der Form nach wie ein Lied von zwei Strophen, die mit

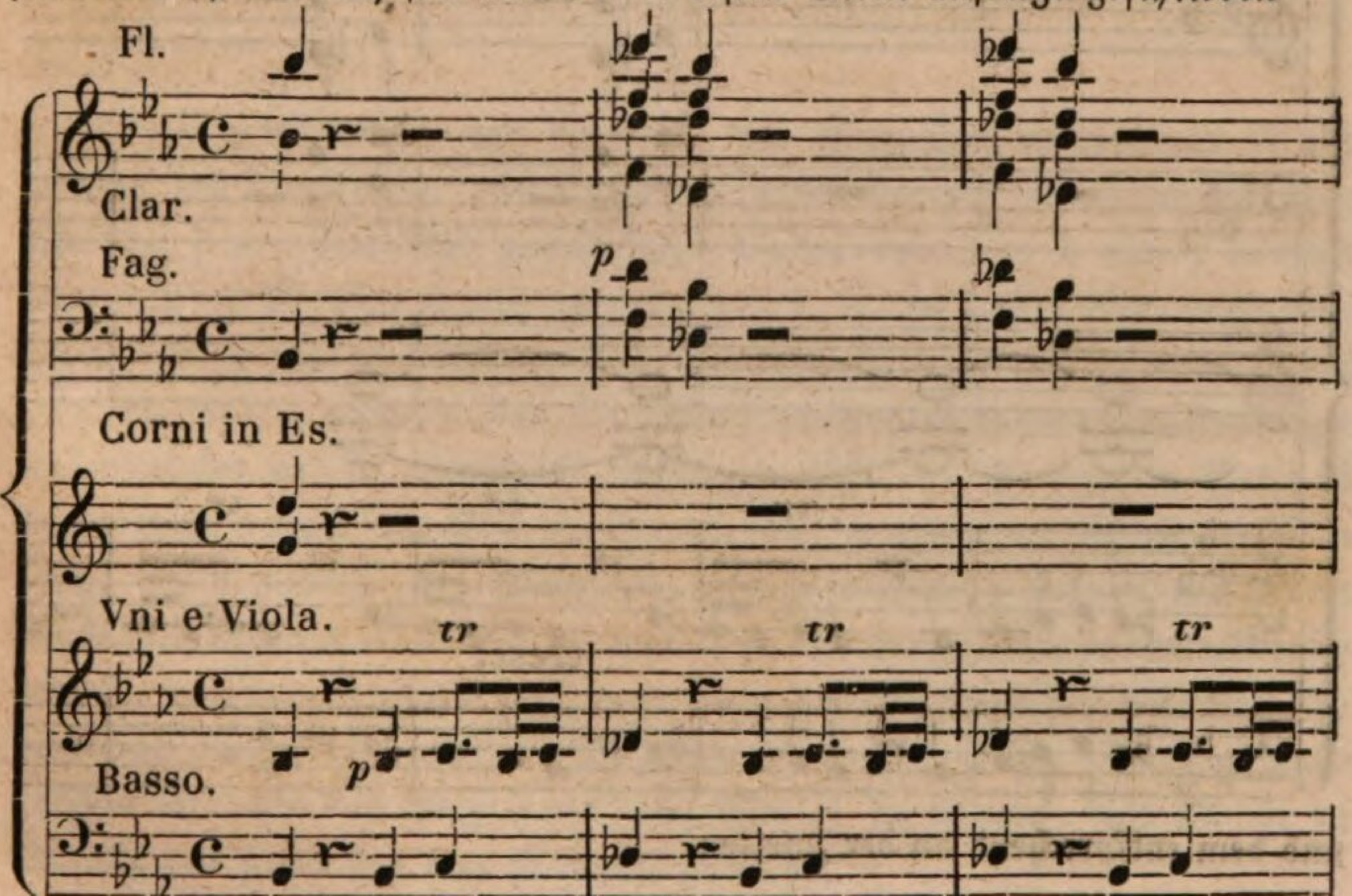
geringen Veränderungen wiederholt werden, und außer dem Saitenquartett (die Geigen sind gedämpft) von vier obligaten Blasinstrumenten Flöte, Oboe, Horn und Fagott begleitet. Wir finden also die alten Freunde aus Mannheim Wendling, Ramm, Lange und Ritter wieder beisammen und man kann sich denken, mit welchem Behagen Mozart ein Stück schrieb, das ihm und dieser Gesellschaft Ehre machen sollte. Ob es ihm gelungen ist! Der erste Eindruck, welchen dies Musikstück macht, ist der eines so reinen, concentrirten Wohllauts, in welchen alle mitwirkenden Elemente so vollständig aufgelöst sind, daß der musikalische Hörer unmittelbar eine vollkommene Befriedigung empfinden wird. Forscht man weiter nach, so wird man freilich die einfache und doch so kunstvolle Structur — deren Symmetrie schon beim Lesen der Partitur wie in einem Grundriß dem Auge wohlthuend wirkt —, die feine und in jedem Moment wohlberechnete Anwendung der Klangmittel ebenso sehr bewundern als die Zartheit und Anmuth der Erfindung. Und nun versetze man sich in die Situation. Ilia kommt um Idomeneo für die Güte zu danken, welche ihr, der Gefangenen, in Creta geworden ist; der Gedanke daß sie Vater und Vaterland verloren, daß Idomeneo ihr Herrscher, der Vater Idamantes ist, und mehr als alles der Gedanke an ihre Liebe zu Idamante macht sie befangen und doch ist es wiederum das Gefühl dieser Liebe wodurch sie innerlich glücklich und selig wird, daß es wie mit einem hellen Rosenschimmer alles verklärt. So fängt sie mit einer gefaßten, fast ehrerbietigen Freundlichkeit an, das Gefühl wird inniger, die Erinnerung an ihr Leiden tritt hervor, aber alles drängt nur dem einen Gefühl zu: or gioja e contento, in dem sie sich selbst vergißt. Dieses Zusammenschließen aller Elemente zu einem harmonischen Ganzen macht das wahre Kunstwerk aus und es ist undenkbar daß, so lange die Grundlagen unserer

Musik bestehen, ein Musikstück wie dieses nicht als schön empfunden werden sollte. Weniger bezeichnend ist die Situation der letzten Arie (19): sehnsüchtige Seufzer einer einsamen Liebenden; aber die Grundzüge für den Charakter der Ilia sind schon so klar ausgesprochen, daß die eigenthümliche Lieblichkeit ihres Wesens auch hier vollständig ausgeprägt erscheint. Man darf nur die Arie der Electra (14), in welcher diese ihre zärtlichen Gefühle ausdrückt, vergleichen um wahrzunehmen, wie bestimmt die musikalische Charakteristik auch bei ähnlichen Voraussetzungen die Grundverschiedenheit im Wesen beider Frauen hervorhebt.
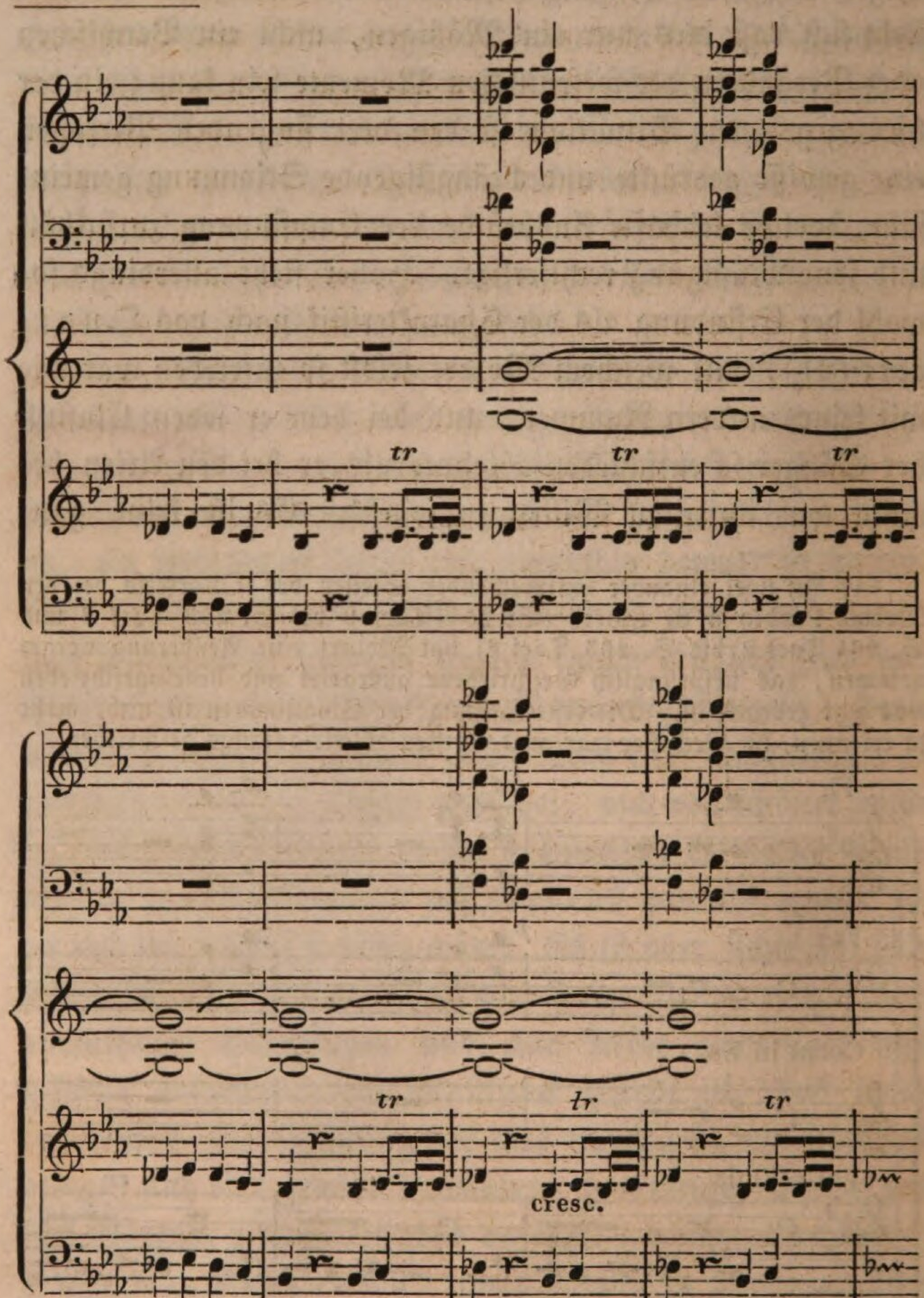
Das Duett der beiden Liebenden (20 B) ist zwar ansprechend und gefällig aber weniger bedeutend und schließt sich, wie in der Form durch den Wechsel des Tempo, so der Auffassung und Behandlung nach der hergebrachten Weise an, ein Liebesduett leicht und anmuthig bewegt zu halten. Doch ist darin ein wesentlicher Unterschied gegen das eigentliche Bravurduett daß die Formen knapp gehalten sind und Alles in einer ununterbrochenen Bewegung fortgeht, sowie auch von wirklicher Bravur keine Rede ist. Bedeutender ist das Terzett (17), einfach und edel, und von schöner musikalischer Wirkung; doch ist die dramatische Situation darin nicht in der vollen Energie zum Ausdruck gebracht, welcher sie an und für sich wohl fähig wäre. Es ist aber sicher mit Absicht geschehen, daß zwischen eine Folge von lieblichen und anmuthigen Situationen und eine Reihe gewaltiger und mächtig aufgeregter ein Musikstück gestellt ist, das durch ruhige und ernste Haltung das was vorangeht zum Abschluß bringt, und eine gewisse Sammlung hervorruft, welche auf das Folgende vorbereitet ohne der Ueberraschung, die dadurch hervorgebracht werden soll, etwas vorweg zu nehmen. Wir haben auch darin ein Mittel zu erkennen um jenes oft erwähnte

Chiaroscuro herauszubringen, den Ton und die Haltung des Ganzen, welche das Einzelne in der richtigen Weise hervortreten läßt, wobei ein Herabstimmen gewisser Momente nöthig wird für das Zusammenstimmen des Ganzen. Es versteht sich daß dies nur ein Mäßigen, nicht ein Verwischen oder Verändern der wesentlichen Momente sein kann; in der hier gegebenen Situation ist den drei singenden Personen eine gewisse gedrückte und beängstigende Stimmung gemeinsam, welche lebhafte Ausbrüche der Empfindung zurückhält und jene Mäßigung rechtfertigt. Höher steht allerdings sowohl der Erfindung als der Charakteristik nach das Quartett (21), mit welchem Mozart selbst so zufrieden war wie mit keiner andern Nummer, und bei dem er jeden Einfluß der Sänger so entschieden ablehnte als er bei den Arien bemüht war ihnen zu Willen zu sein[44]. Es ist keine ganz

44) An zwei einander entsprechenden Stellen des Quartetts bei den Worten Peggio è di morte (S. 254 Tact 9 bis S. 255 Tact 7 und S. 264 Tact 2 bis S. 265 Tact 2) hat Mozart eine Aenderung vorgenommen, das ursprünglich Geschriebene ausradirt und hineingeschrieben was jetzt gedruckt ist. Die erste Fassung der Singstimmen ist nicht mehr zu erkennen, im Orchester war an der ersten Stelle anfangs geschrieben



leichte Aufgabe ein Quartett für drei Sopran- und eine Tenorstimme zu schreiben; aber Mozart wußte grade daher eigenthümlich schöne Klangwirkungen zu gewinnen, die auf ge-



und dem entsprechend an der zweiten.

nauer Kenntniß der Stimmlagen und geschickter Zusammenstellung beruhen. Man erkennt auch hier sogleich das große Talent Mozarts zu gruppiren, einen klaren symmetrischen Plan aufzustellen und innerhalb der durch diesen gesteckten Gränzen sich mit der Freiheit zu bewegen, welche eine bezeichnende Charakteristik der Individuen gestattet ohne die Einheit des Ganzen zu stören. So sind hier nicht allein Ilia und Idamante dem Idomeneo und der Electra gegenübergestellt, wie die Situation dies mit sich bringt, sondern auch die einzelnen Personen sind jede für sich charakterisirt; was auch an den Stellen wo sie zusammen singen deutlich hervortritt und der musikalischen Darstellung Kraft und Leben giebt. Außer dieser selbständigen Stimmführung sind es besonders harmonische Schönheiten ungewöhnlicher Art, welche dieses Quartett auszeichnen, das unleugbar zu Mozarts schönsten Leistungen gehört[45].

Bei den Chören, welche einen Hauptschmuck des Idomeneo ausmachen, ist zu unterscheiden zwischen denen, welche wesentlich zur Handlung gehören, in denen die Bedeutung
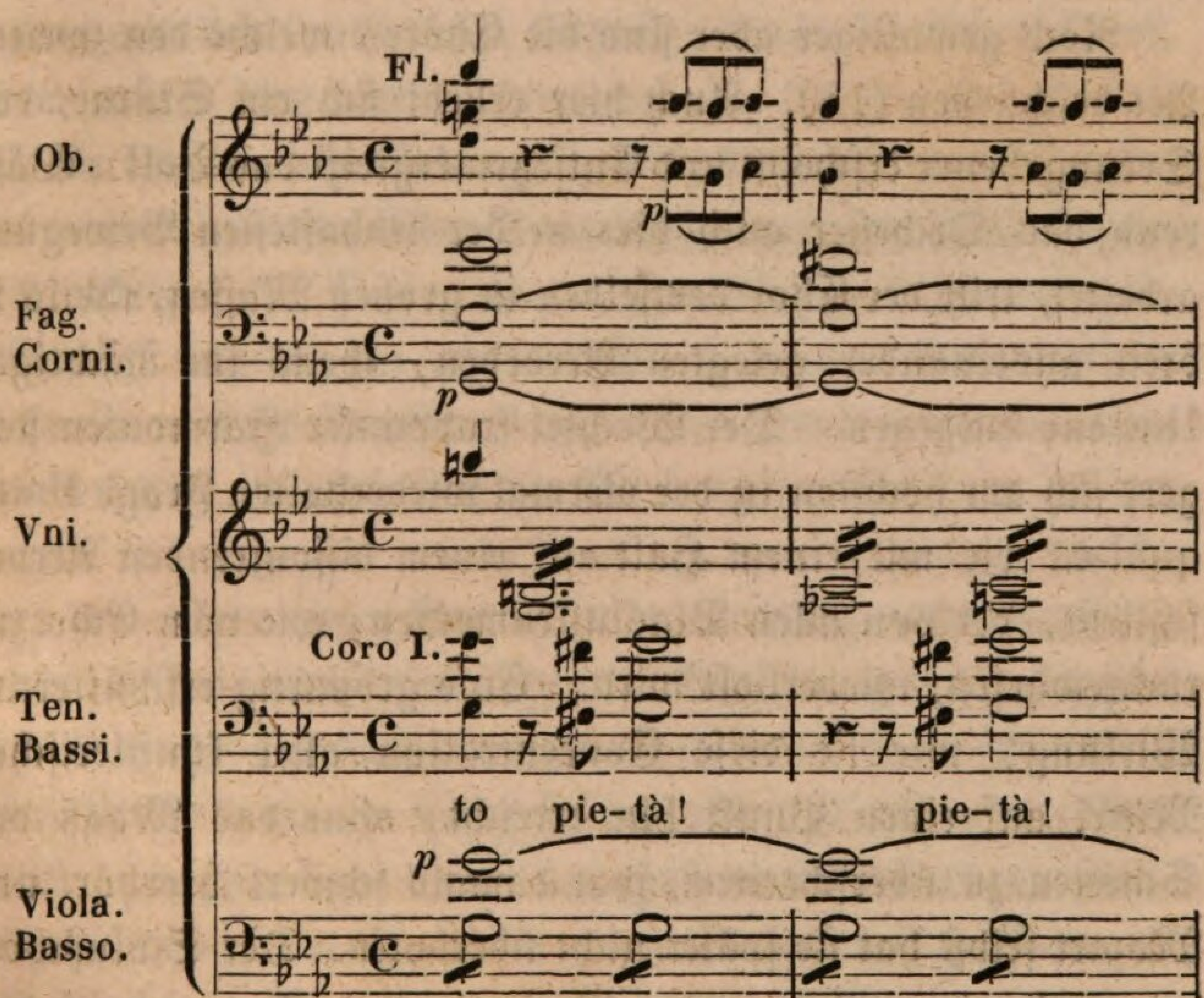
---

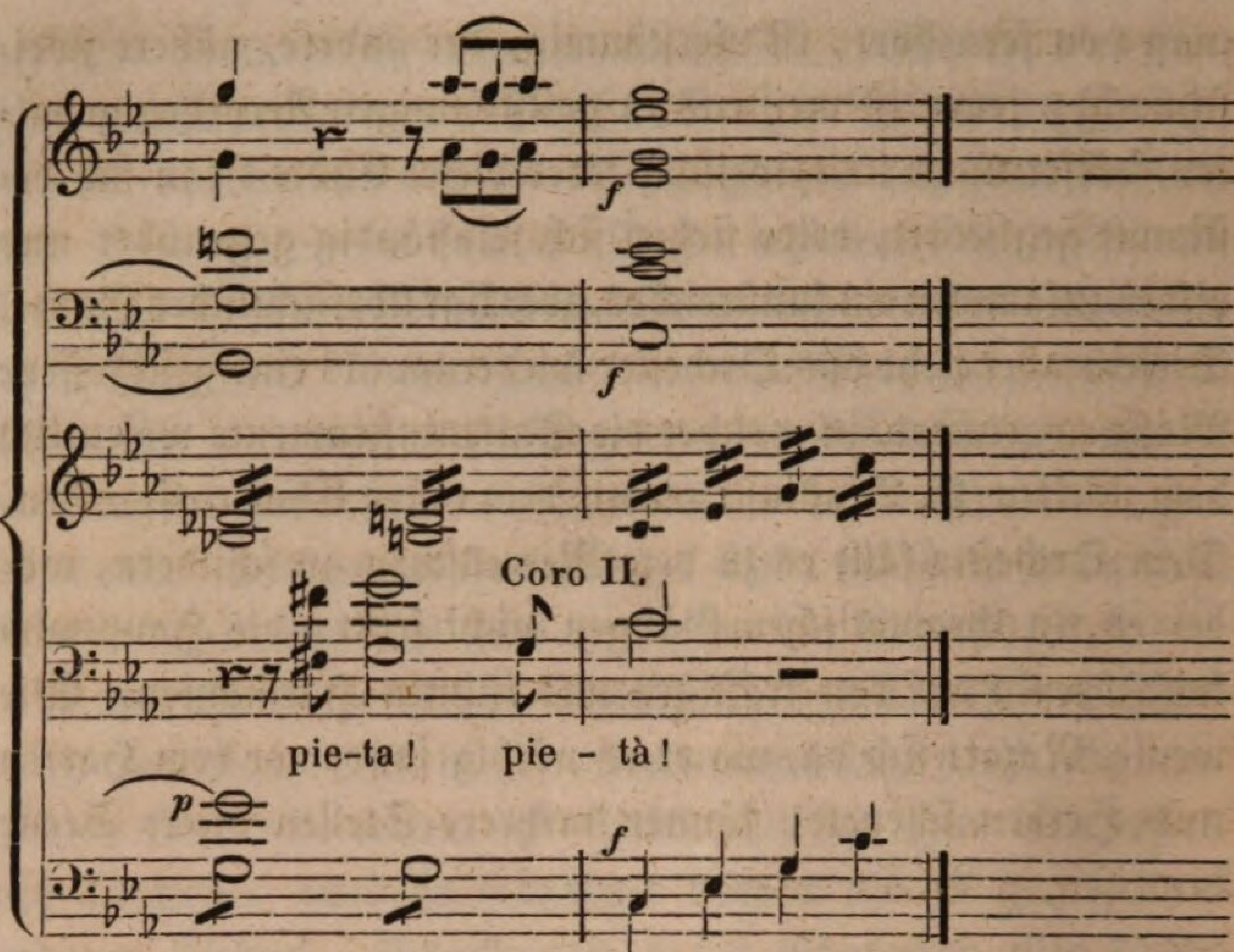
45) Eigenthümlich und durchaus der Situation entsprechend ist der Schluß des Quartetts. Zu Anfang desselben beginnt Idamante fest, wie einer der seinen Entschluß gefaßt hat: Andrò ramingo e solo, versinkt aber mit den Worten morte cercando u. s. w. in düstre Betrachtungen. Zum Schluß setzt er wiederum ein: Andrò ramingo e solo und verläßt dann die Scene, während das Orchester fortfährt die trüben Empfindungen auszudrücken und sie allmählich verklingen läßt. — In anderer Weise ist der Schluß der zweiten Arie der Electra (14) so gewendet daß eine musikalische Ueberraschung der Situation gemäß eintritt. Anstatt mit einem Nachspiel abzuschließen fällt der letzte Ton der Singstimme in einen Marsch hinein, den man von fern hört, und zwar den zweiten Theil desselben, so daß man also gleich mitten in denselben hineinversetzt ist. Dieselbe musikalische Attrappe hat Mozart mit dem Marsch im Figaro, und Spohr zu Anfang des Faust mit dem Menuett gemacht.

der Situation mit ihrer ganzen Kraft sich ausspricht, und solchen, welche mehr nur mit der Handlung in Verbindung gesetzt sind als daß sie aus derselben hervorgingen und hauptsächlich zum Schmuck dienen sollen. Diese letzteren sind meist mit Ballet verbunden und nehmen also auch nur neben demselben ihren Platz ein. Dahin gehört der erste Chor (4), während dessen den trojanischen Gefangenen die Fesseln abgenommen werden, der Schlußchor (32), während dessen Idamante gekrönt wird, und ganz besonders der Chor am Ende des ersten Acts (10), in welchem man auch ohne die Ueberschrift Ciaccona und die ausdrückliche Bemerkung des Textes den Charakter der Tanzmusik nicht verkennen würde, z. B. in dem großen Crescendo womit das Stück schließt. Hier tritt daher das Orchester noch selbständiger hervor als in den beiden anderen Chören. Ueberhaupt ist der Charakter aller dieser Chöre eine frische und muntere Lebendigkeit, wie bei einem Menschen, dem es in seiner Gesundheit und Kraft recht wohl ist, Alles rührt sich, Alles klingt und klappt, und so sind diese Chöre, ohne durch Bedeutsamkeit hervorzuragen, auf die erfreulichste Art an ihrem Platze wirksam. Schärfer charakterisirt ist schon der reizende Chor (16), welcher der Einschiffung der Electra und Idamantes vorhergeht, und in dem die glückliche Stimmung der Electra so wie der Eindruck des heiteren Himmels und des ruhigen Meers sich wiederspiegeln. Denselben Charakter trägt auch die Strophe, welche Electra nach dem Chor singt, der darauf wiederholt wird; Alles ist einfach, klar und voll Anmuth und Grazie.

Ungleich bedeutender sind aber die noch übrigen, durchaus ernsten und großartigen, eigentlich dramatischen Chöre. Der erste (5), der den Schiffbruch des Idomeneo darstellt, ist ein Doppelchor, nur aus Männerstimmen gebildet; der eine, den

man von fern hört, ist vierstimmig, der andere, nähere zweistimmig; jener ist meistens in vollstimmigen Accorden gehalten, dieser mehr imitatorisch; jeder dieser Chöre ist in sich bestimmt gegliedert, beide stehen sich selbständig gegenüber und bilden zusammen ein kunstreiches, aber klar übersichtliches Ganze. Diesem aber steht das Orchester wiederum als eine geschlossene Masse gegenüber, in welcher die Saiteninstrumente wesentlich dem zweiten, die Blasinstrumente dem ersten Chor entsprechen. Dem Orchester fällt es zu den Meeressturm zu schildern, wobei es an chromatischen Gängen nicht fehlt; die Hauptwirkung beruht auf den kräftigen und kühnen Harmonien. Wie wenig Mozart sich da, wo er es nöthig fand, vor dem Harten und Herben scheuete, können mehrere Stellen dieser Scene beweisen, z. B.





Noch gewaltiger aber sind die Chöre, welche den zweiten Act beschließen (18). Auch hier erhebt sich ein Sturm, das Seeungeheuer erscheint und Entsetzen ergreift das Volk. Während das Orchester auch hier in der lebhaftesten Bewegung arbeitet, tritt der Chor demselben in großen Massen, theils in breit auseinander gelegten Accorden, theils im mächtigen Unisono entgegen. Der Wechsel frappanter Harmonien steigert sich am höchsten in der viermal wiederholten Frage Il reo qual è? die mit einem Halt auf einem dissonirenden Accord schließt, der von allen Blasinstrumenten, wie vom Echo zurückgeworfen, wiederholt wird. Eine großartig erschütternde Wirkung, wie sie diese Concentration aller künstlerischen Mittel auf einen Punkt hin erreicht, ohne das Maaß des Schönen zu überschreiten, war damals schwerlich erhört und Mozart selbst hat sie später nicht überboten. Der Schlußchor, der nach einem begleiteten Recitativ des Idomeneo folgt, hat einen anderen, durch die Situation bedingten Charak-

ter, er drückt die von Angst und Entsetzen beflügelte Flucht aus. Der von Mozart selten gebrauchte Zwölfachteltact ist zum Ausdruck der eiligen Bewegung ebenso geeignet, als die hier vorherrschend selbständige, zum Theil imitatorische Behandlung der Singstimmen; nur mitunter sammeln sich alle zum Ausruf des Entsetzens, sonst rufen sie durcheinander und jeder sucht in hastiger Zerstreuung seinen Weg, bis mit einzelnen Ausrufen die Masse zerstäubt. Eine gänzlich verschiedene Stimmung drückt in nicht minder grandioser Weise der Chor im dritten Act (24) aus. Als nach der affectvollen Anrede des Hohenpriesters Idomeneo bekennt, daß er seinen Sohn zu opfern verbunden sei, da ergreift Entsetzen und Trauer das eben noch unzufrieden murrende Volk; dieses Gefühl ist mit einer tiefen Innigkeit und mit einer gesättigten Schönheit ausgedrückt und zugleich, wie schon bemerkt wurde, so ganz mit dem nationalen Gepräge der italiänischen Oper, daß man hier inne werden kann, wie die künstlerische Gestaltung die allgemeinen Bedingungen des menschlichen Empfindens mit den individuellsten Voraussetzungen, wie sie die Eigenthümlichkeiten der Personen und Verhältnisse hervorbringen, verschmilzt und in ein nur der Kunst eigenes Gebiet erhebt um so ein wahres Kunstwerk aus ihnen hervorgehen zu lassen. Wunderschön ist auch hier die Wirkung des Unisono bei den Worten Già regna la morte, das die dumpfe Klage, welche unter dem allgemeinen Druck sich kaum erhebt, ausdrückt, während die aufsteigende Triolenfigur der Begleitung das geängstete Gemüth vergebens nach oben zu ziehen sucht. Sehr schön leitet dieses Motiv dann in die gefaßter und mit ruhigerem Vertrauen ausgesprochene Bitte des Hohenpriesters über, sowie das rührend schöne Nachspiel einen Strahl von Hoffnung in diese muthlose Stimmung fallen läßt. Auch jetzt noch weiß er zu steigern. Denn auf einen einfachen, aber die Stimmung

wundervoll wiedergebenden Marsch folgt ein Gebet des Idomeneo und der Priester, das ein vollendetes Meisterstück ist, man mag auf den wahren und tiefen Ausdruck des Gefühls, auf die reiche und in jeder Hinsicht eigenthümliche Orchesterbegleitung, oder auf die durch die Combination der Mittel hervorgebrachte Totalwirkung sehen. Hier mag nur auf den kurzen Chor der Priester hingewiesen werden, die auf dem einen Ton C im Einklang beharren, während die Instrumente — die Saiteninstrumente pizzicato in einer harfenartigen Bewegung, die Blasinstrumente in charakteristischen Figuren — in wechselnden Harmonien von C-moll aus nach F-dur fortschreiten, wo dann die Singstimmen auf F sinken und diesen Ton festhalten, während das Orchester die feierlichen und beruhigenden Accorde des sogenannten Kirchenschlusses (B-moll, F-dur) erklingen läßt. In diesem Gebet ist eine Summe von Effecten zusammengefaßt, die man später mit Glück ausgebeutet hat.

Wie sehr ist es zu bedauern, daß die Oper von hier aus wieder den gewöhnlichen Lauf der Opera seria nimmt und die wesentlichen dramatischen Situationen für eine ausführliche musikalische Darstellung ungenutzt läßt. Wären der ursprünglichen Anlage gemäß die folgenden Hauptsituationen zu einem Duett zwischen Ilia und Idamante und zu einem Quartett zusammengefaßt worden, statt daß jetzt den Sängern zu Liebe einzelne Arien den Zusammenhang auflösen, so würde uns sicherlich auch der Schluß der Oper ähnliche Meisterwerke großartig dramatischer Musik bieten.

Die grandiose und freie Behandlung der Chöre sowohl in den Singstimmen als in der Begleitung steht im Wesentlichen auf einer Stufe mit den Chören zu König Thamos; allein die Stelle, welche die Chöre in der Oper einnahmen, verlangte eine gedrängtere und schärfer charakterisirende Dar-

stellung als dort nöthig war, wo die Verbindung mit dem Drama eine lose und äußerliche ist. Dieser Anforderung finden wir Mozart auch stets eingedenk; den Chören ist zwar so viel Spielraum gegeben, als zur Ausführung eines wohlgegliederten musikalischen Ganzen erforderlich ist, aber sie drängen sich nirgends mit dem Anspruch auf eine selbständige Bedeutung aus dem Zusammenhange hervor.

Außer der Bedeutung, welche den Chören eingeräumt ist, tritt das Bestreben die italiänische Oper nach dem Muster der französischen weiter zu bilden besonders auch in der Behandlung des Recitativs hervor. Zwar der Grundstock des Dialogs ist auch hier als Seccorecitativ behandelt, allein dem begleiteten Recitativ ist eine größere Ausdehnung und ungleich tiefere und reichere Ausbildung gegeben worden. Nicht allein als Einleitung und Vorbereitung zur Arie in der sogenannten Scena ist das obligate Recitativ häufiger als sonst angewandt, es tritt auch selbständig auf als das geeignetste Mittel leidenschaftlich erregte Monologe, wie den des Idomeneo nach dem Erscheinen des Ungeheuers (18), oder feierlich pathetische wie die Anrede des Hohenpriesters (22) darzustellen. Endlich ist die Anwendung desselben auch dahin erweitert, daß einzelne Momente des Dialogs, in welchen die Empfindung sich über den gewöhnlichen Ton des Gesprächs erhebt, das begleitete Recitativ auf kürzere oder längere Zeit in das Seccorecitativ eintritt, so daß, wie die eigentlichen Musikstücke ihrem inneren Gehalt und den äußeren Mitteln nach weit über das früher übliche Maaß dramatischer Bedeutsamkeit hinausgehoben sind, auch die Haltung des Dialogs um vieles lebendiger und kraftvoller erscheint. Die Behandlung dieses Recitativs ist durchaus frei. Bald ist es nur eine schärfer betonte Declamation, bald geht es in einen mehr oder weniger

ausgeführten eigentlichen Gesang über. Ebenso dient auch das Orchester bald nur zur stützenden Begleitung, bald deutet es in Zwischenspielen an oder führt aus was durch die Textworte in der Seele angeregt ist. Eine wahrhaft unerschöpfliche Fülle von bedeutenden, nach den verschiedensten Seiten hin interessanten Zügen und schönen Motiven ist in diesen Recitativen ausgestreuet. Sehr fein ist z. B. in dem Recitativ der Electra (S. 171) das Hauptmotiv der folgenden Arie vorweggenommen; und wie geistvoll sind, als Idomeneo nachdem Ilia ihn verlassen die Ueberzeugung ausspricht daß sie Idamante liebe, die charakteristischen Motive ihrer Arie — gewissermaaßen die Aeußerungen, durch welche sie sich ihm verrathen hat — auf die bezeichnendste Weise harmonisch behandelt in die Zwischenspiele seines Monologs (S. 146) verwebt! Die Vielseitigkeit und der Reichthum der harmonischen Wendungen ist in diesen Recitativen erstaunlich; überhaupt aber zeigt sich Mozarts eigenthümliche Richtung auch hier wieder, indem er überall es versteht, die zerstreueten Momente dieser rasch vorüberziehenden Empfindungen auf einen Mittelpunkt zurückzuführen, und von da aus sie zu einem Ganzen zu gliedern. Daher schlägt er fast nie einen Ton an, der für sich allein stände, jeder einzelne Zug wird ihm zu einem Motiv, das weiterer Ausbildung fähig ist und derselben theilhaftig wird nach dem Maaße seiner Bedeutung in der Situation: auch hier ist kein Aufreihen an einen Faden, sondern Abrundung zu einem geschlossenen Ganzen. Unverkennbar ist auch der Einfluß, welchen die Beschäftigung mit dem Melodrama auf die Fassung und Färbung der instrumentalen Zwischensätze geübt hat, in denen das Moment der dramatischen Charakterisirung viel schärfer ausgeprägt erscheint; dazu trägt namentlich auch die ungleich reichere Verwendung des Orche-

sters in den verschiedensten Klangfarben bei[46]. Denn wir finden hier nicht mehr allein das Saitenquartett, etwa mit Hinzutreten eines und des andern Blasinstrumentes beim Recitativ gebraucht, sondern wo es erforderlich schien, das gesammte Orchester und die Blasinstrumente in den verschiedenartigsten Combinationen, oft so daß sie wesentlich hervortreten oder ganz allein verwendet werden[47], dienen ganz besonders auch hier ein glänzendes Colorit und scharfe Beleuchtung hervorzubringen.

Hiermit ist zugleich eine der merkwürdigsten Seiten des Idomeneo berührt, welche ihn damals zu einem wahren Phänomen machte und ihn auch jetzt noch der Bewunderung und des Studiums würdig erscheinen läßt: die Behandlung des Orchesters. Nach Allem, was in dieser Hinsicht bereits bemerkt ist, läßt sich schon erwarten, daß Mozart hier, wo er über ein reich ausgestattetes und vortrefflich geschultes Orchester verfügen konnte, mit Vorliebe die instrumentale Seite ausbilden würde. In der That finden wir auch im Idomeneo die Orchesterpartie so reich und glänzend und bis ins feinste Detail so sorgfältig ausgeführt, wie es in dieser Art bei Mozart später nicht wiederkehrt. Die Zusammensetzung des Orchesters ist vollständig dieselbe, welche er später anwendet —

46) Als ein Beispiel solcher Charakteristik im Einzelnen mag die Einleitung zum Recitativ des Oberpriesters (23) dienen, welche sich an die Darstellung auf der Scene eng anschließt. Ein Maestoso beginnt, rauschend, fanfarenartig mit Pauken, Trompeten und Hörnern — der König kommt mit seinem Gefolge; darauf Largo, zwei Tacte ruhig gehalten, Saiteninstrumente mit Fagotts — die Priester treten auf; endlich eine rasch bewegte Figur in den Violinen — das Volk drängt sich unruhig herein.

47) Man vgl. z. B. die Scene zwischen Idomeneo und Idamante im ersten Act (S. 83 ff.), das Recitativ Idomeneos im zweiten (S. 209 ff.).

natürlich läßt er jetzt die Clarinetten nicht unbenutzt — darin ist sie sogar reicher als die spätere, daß er mehrfach vier Hörner anwendet, wie dies allerdings auch früher schon wiederholt von ihm geschehen war (I S. 578. II S. 349)[48]. Ueber diese gesammten Kräfte verfügt er nun durchaus frei, indem er nicht mehr, wie früher geschah, einige wenige Stücke nach gewissen Normen durch eine reichere Instrumentation hervorhebt, sondern theils durchweg das instrumentale Colorit kräftiger und glänzender hielt, dann aber auch die Bedeutung dessen was darzustellen war allein über die Wahl und den Gebrauch der Mittel entscheiden ließ. In dieser Freiheit sehen wir ihn nur durch ein verständiges Maaßhalten sich selbst beschränken, nicht allein so daß gewisse Mittel für bestimmte Effecte gespart werden, wie z. B. die kleine Flöte allein beim Sturm (18), die Posaunen allein beim Orakel (28) gebraucht sind[49], sondern um durch eine einsichtige Vertheilung die rechten Mittel auf den rechten Fleck zu bringen und das Ohr nicht zu überreizen und zu ermüden. So sind z. B. in beiden Sturmscenen (5. 18) keine Trompeten und Pauken — sie treten erst bei dem Fluchtchor ein, der ganz anders charakterisirt ist —, wohl aber bei den Tanzchören (10. 32), wo es auf festlichen Glanz ankommt, und wiederum bei dem Trauerchor (24), wo ihre Wirkung die ganz entgegengesetzte, aber nicht minder charakteristisch und durch Dämpfung eigenthümlich hervorgehoben ist. Es ließen sich solche Beobachtungen mit

48) Wir finden dieselben, je zwei in verschiedenen Tonarten, in Nr. 5. 18. 23. 29, und in Nr. 18 und 29 sind sie mit Trompeten vereinigt.

49) Hierin ist ein namhafter Unterschied von der Instrumentation der Chöre zu König Thamos, wo die Posaunen stark gebraucht sind, so wie später um eine ähnliche Wirkung zu erreichen in der Zauberflöte. Man sieht daraus, wie bestimmt Mozart den Charakter dieses Instruments schon damals aufgefaßt hatte.

Nutzen im Einzelnen verfolgen; hier genügt es darauf hinzuweisen daß das Maaßhalten im Gebrauch der Instrumentalkräfte — derzeit nahm man freilich viel mehr die außergewöhnliche Bereicherung wahr — weder eine abstracte Sparsamkeit noch eine berechnete Abwechslung und Gegenüberstellung verschiedenartiger Effecte ist, sondern daß mit klarer Uebersicht und sicherer Beherrschung stets aus dem Vollen geschöpft ist[50]. Dies setzt zunächst eine bis ins Feinste gehende Kenntniß aller durch ein so reich gegliedertes Orchester nur zu erzielenden Wirkungen voraus, und diese konnte Mozart, da in der Art nichts Aehnliches vorlag, nur durch Divination gewinnen. Er hat diese in der That wesentlich geschaffen, und wer den Idomeneo darauf ansehen will, wird finden daß darin die Grundlage aller modernen Instrumentation gegeben ist, die bis auf den heutigen Tag nur im Einzelnen weiter ausgebildet, leider zum großen Theil verbildet und überbildet ist. Der feinste Sinn für die materielle Klangwirkung würde aber doch bloß äußerliche Effecte hervorbringen, wenn er nicht als ein nur mitwirkendes Organ wahrhaft künstlerischer Production thätig wäre; und was vorher schon hervorgehoben wurde, daß überall aus dem Ganzen geschaffen sei, so daß von diesem aus das Einzelne Berechtigung und Bedeutung erhalte, das gilt besonders vom Orchester[51]. Die Instrumente, in ihrer kunst-
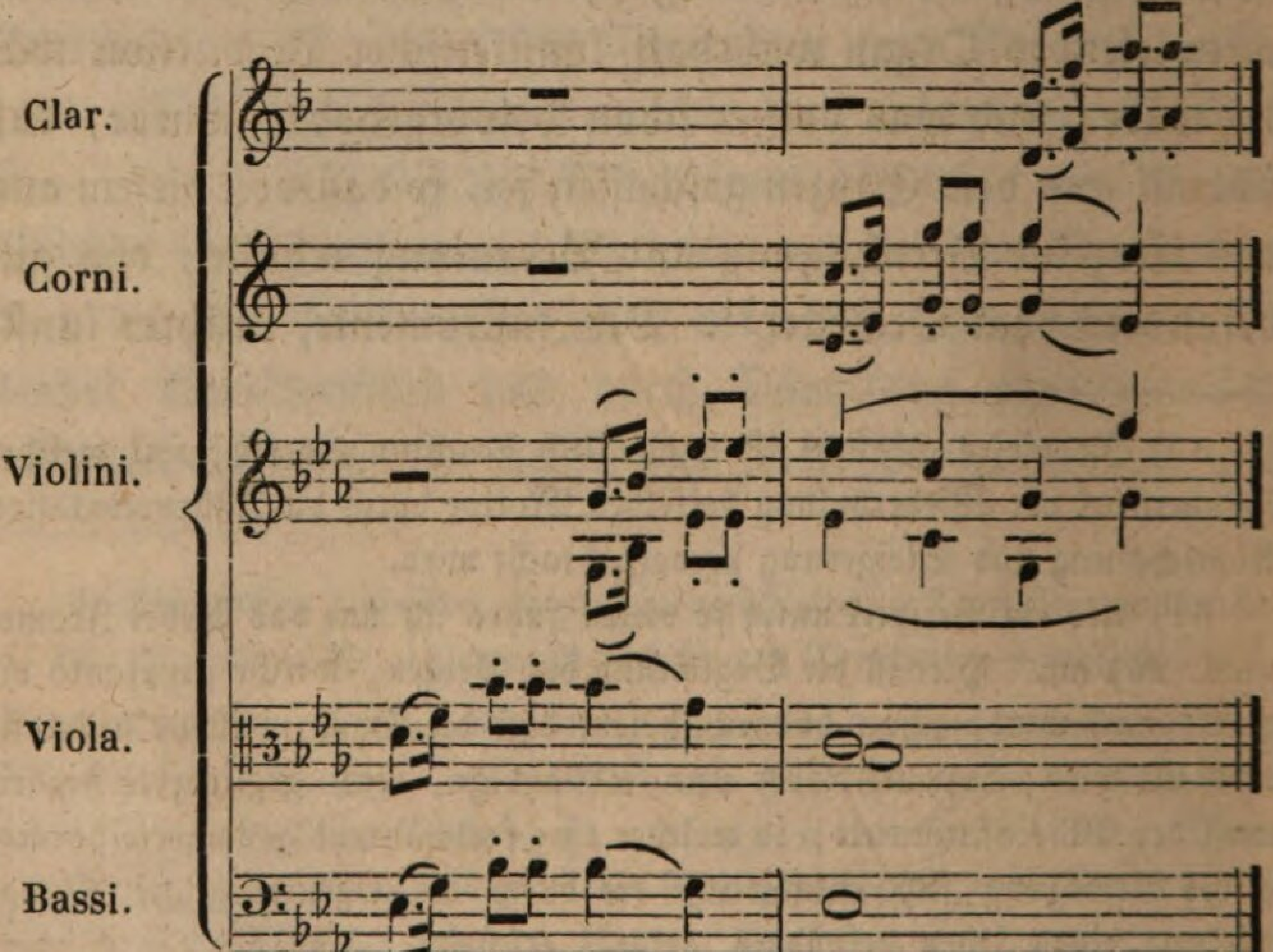
50) In dieser Hinsicht ist namentlich beachtungswerth, mit welcher Feinheit bei der Wiederholung derselben Motive durch die Instrumentation Abwechslung und Steigerung hervorgebracht wird.

51) Als ein Beispiel unter so vielen führe ich nur das Gebet Idomeneos (26) an. Hier ist die Begleitung der Geigen, welche pizzicato die Harfe nachahmt, schon dadurch belebt daß die Figur meistens unter sie vertheilt wird; dazu tritt aber eine selbständige, reich gegliederte Figurirung der Blasinstrumente, in welcher eine fortwährend gesteigerte harmonische Bewegung sich entwickelt, die durch die eigenthümliche Klangwirkung eines jeden besonders gefärbt erscheint. Und bei der Wieder-

reichen Verwendung zu den mannigfachsten Klangwirkungen, sind durchaus nur die nothwendigen Träger der musikalischen Idee in dieser durch gewisse Bedingungen bestimmten Gestaltung und Verkörperung, und wenn die sorgfältige, mit einer nie ermüdenden Liebe dem Einzelnen zugewandte Sorgfalt der Ausführung bewundernswerth ist, man mag auf die harmonische und thematische Verarbeitung oder den charakteristischen Ausdruck sehen, so steigert sich diese Bewunderung durch die Wahrnehmung, wie mit gleicher Treue und gleich lebendiger Empfindung die sinnliche Erscheinung durch das Orchester zu vollendeter Schönheit herausgearbeitet ist[52]. Wäh-

holung finden wir dann durchgängig noch eine neue Ausbildung der zuerst angedeuteten Elemente. — Für gewisse Figuren der Blasinstrumente, meistens in Terzen und Sexten, ist im Idomeneo eine Vorliebe zu erkennen, wie sie auch in den Chören zu Thamos in ähnlicher Weise sich finden; später kommen sie zwar auch noch vor, aber in mäßiger Anwendung.

52) Wie aufmerksam Mozart war mögen zwei Tacte aus dem Recitativ des Idomeneo (30) zeigen, welche ursprünglich so geschrieben



rend das Orchester zu vollständiger Selbständigkeit gelangt ist, wird dabei doch nicht außer Acht gelassen, daß es nur neben den Singstimmen wirken, daß es für diese Vorder- und Hintergrund bilden, aber nicht in der Art zu eigener Bedeutung gelangen soll, daß der Gesang etwa nur wie die Staffage in einer Landschaft zur Geltung komme. Auch von der Seite ist das Studium des Idomeneo interessant, daß man darin überall gewahrt, wie Mozart bei aller Vorliebe für die detaillirte Behandlung der Begleitung, doch den Gesang nicht als eine Art Programm betrachtet für das was eigentlich vom Orchester ausgeführt werden soll, sondern als das beseelende und beherrschende Element, von dem als von dem Kernpunkt die Gestaltung des Ganzen ausgeht, das dadurch auch, in wie üppigen Arabesken sich einzelne Glieder verschlingen mögen, stets ein wahrhaft lebendiges, künstlerisch organisirtes Ganze bleibt.

Ganz selbständig tritt das Orchester selten auf. Drei Märsche sind jeder in seiner Art charakteristisch. Der erste ist (9) ein glänzender Festmarsch, der sich seiner Haltung nach dem darauf folgenden Ballett anschließt; bei dem zweiten (15), der auf die erwähnte artige Weise eingeführt wird, ist ein Haupteffect das allmähliche Herankommen desselben, weshalb bei jeder Wiederholung neue Instrumente hinzutreten, durch welche nicht allein die Stärke vermehrt, sondern auch die Klangfarbe verändert wird[53]. Der einfachste und schönste ist

dann um der Klangwirkung willen auf einem besonderen Blatt so umgeschrieben sind, wie sie jetzt in der Partitur gedruckt stehen.

53) Dieser Marsch wird anfangs von Trompeten und Hörnern mit Sordinen gespielt, ein Effect, welcher auch im Schlußchor von König Thamos angewendet ist. Deshalb schrieb Mozart seinem Vater (29. Nov. 1780): „Nun brauche ich wegen des Marsches im zweiten Act, den man von der Ferne hört, solche Sordinen für die Trompeten und Hörner, die

der dritte (25), welcher nicht eigentlich für einen feierlichen Aufzug bestimmt ist, sondern nur eine der scenischen Anordnung wegen nothwendige Pause ausfüllt, und die Stimmung auf die schönste Weise ausdrückt[54]. Ein großartiges Stück ist die Ouverture, in der Mozart die alte Form ganz verlassen hat; es ist ein einziger lebhafter Satz, der den Charakter der Einleitung auch dadurch zeigt, daß er nicht vollständig abschließt, sondern unmittelbar in die erste Scene überleitet. Gleich in den ersten Tacten kündigt sich ein gewisser typischer Ton heroischen Wesens an, der auch nachher mehrmals angeschlagen wird, allein im Ganzen herrscht ein strenger Ernst vor, der sich ebensowohl in der Neigung in die Molltonarten auszuweichen als in herben aber schönen Dissonanzen ausdrückt, wogegen das Mittelthema, das zuerst in A-moll eine sanfte Klage beginnt, die sich mit dem wunderschönen Eintritt des C-dur[55] beruhigt und verklärt, höchst wirksam absticht. Zum Schluß treten die Dissonanzen auf einem zweimaligen Orgelpunkt, erst auf der Dominante dann auf dem Grundton, gehäuft und verstärkt in grandioser Weise auf und bereiten den Hörer auf die Kämpfe vor, an denen er Theil nehmen soll[56].

---

man hier nicht hat. Wollten Sie mir wohl mit nächstem Postwagen von jedem eines schicken um sie hier nachmachen lassen zu können?"

54) Sehr eigenthümlich ist in diesem Marsch die Benutzung der Violoncelle, welche zwar meist mit dem Baß gehen aber um zwei Octaven höher, was eine eigene Wirkung macht.

55) Wie einfach und eindringlich ist hier die Wirkung der harmonischen Wendung auch durch die mit dem Eintritt der Clarinetten veränderte Klangfarbe gehoben!

56) Hier erwähne ich auch die Musik zu dem mit Idomeneo verbundenen Ballet. Sie besteht aus folgenden Nummern.

a. Chaconne *(D-dur)*, »Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine« u. a., ein ausgeführter Satz, an welchen ein ebenfalls aus-

Fassen wir das Resultat unserer Betrachtungen zusammen, so erkennen wir in Idomeneo das Werk des zu völliger Selb-

---

geführtes Larghetto *(B-dur)* »Pas seul pour Mad. Hartig« sich anschließt, worauf nach einer ziemlich langen langen Annonce die Chaconne »pour le Ballet« zum Theil wiederholt wird, und mit einem Crescendo abschließt, das zu einem Halt auf dem $\frac{6}{5}$ Accord über Cis führt. Hierauf folgt

b. Pas seul de Mr. Le Grand *(D-dur)*. Dies beginnt mit einer pathetischen Intrade (Largo), an welches ein zierliches und sauber ausgeführtes Allegretto sich anschließt, das bei der Aufführung gestrichen ist, welchem ein sehr lebhaft bewegtes Più Allegro folgt. Den Beschluß macht ein nochmaliges Più Allegro »pour le Ballet«, das aus einem zweimal ansetzenden, lang ausgezogenen, vom pp bis zum ff steigenden, mit Vorhalten gewürzten Crescendo einer Triolenfigur besteht, bei dem es einem wirblich werden kann.

c. Passepied *(B-dur)*, »pour Mad. Redwen« kurz und einfach, aber sehr zierlich und anmuthig und ganz tanzmäßig.

d. Gavotte *(G-dur)*, ebenfalls ohne weitere Ausführung, fein und graziös; von sehr guter Wirkung ist die einfache Imitation des Violoncells, die anmuthig im dritten Theil harmonisch ausgeführt wird.

e. Passecaille *(Es-dur)*. Dies Stück war wiederum für eine breitere Ausführung mit einem Pas seul und Pas de deux bestimmt; allein es war zu lang gerathen, Mozart selbst hat zwei längere Stellen nur angelegt und nicht vollendet, und vor der Aufführung ist dann noch das ganze Pas de deux herausgestrichen.

Die hergebrachte Weise der einzelnen Tänze, wie sie namentlich aus den Suiten von Bach und Händel uns bekannt sind, ist besonders im rhythmischen Bau aber auch in anderen charakteristischen Wendungen festgehalten; der Passepied z. B. würde in jeder Suite seinen Platz behaupten, ebenso auch die Gavotte. Uebrigens ist diese ganze Balletmusik den verwandten Sätzen in der Oper selbst ähnlich, durchgehends frisch und wohlklingend und ihrem Zweck entsprechend. Man sieht aber, daß Mozart sich wohl bewußt war, daß bei einer Balletmusik die feine Detailausführung und die Orchesterbehandlung, wie wir sie in der Oper überall finden, nicht am Platz sein würde. Zwar hat er auch hier insofern sich selbst ein Genüge gethan, als in der freien, flüssigen Stimmführung und der lebendigen Gruppirung der Instrumente, in einzelnen feinen harmonischen Wendungen sich überall die sichere Meisterhand verräth; allein er wußte

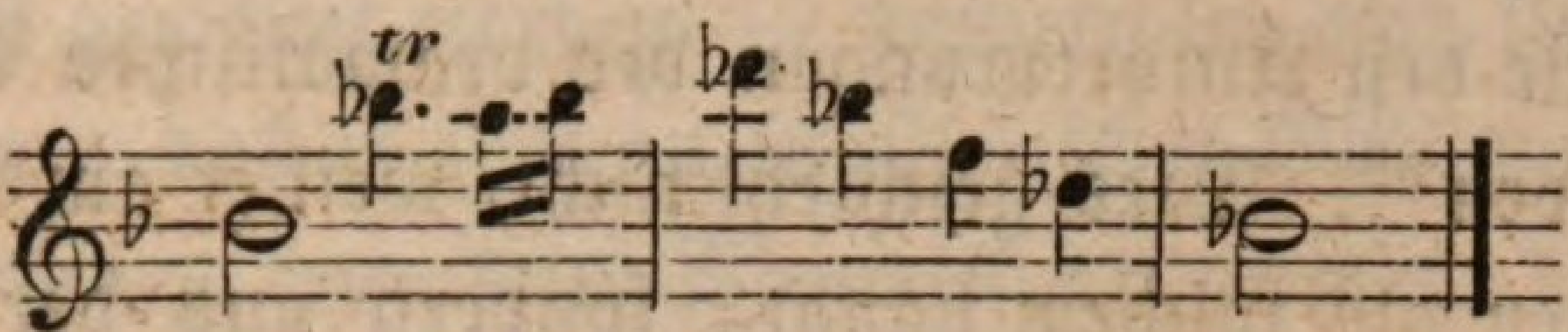
ständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters. Nur an den Rücksichten auf äußere Verhältnisse, welche er in einzelnen Partien noch nehmen mußte, lag es, daß die Opera seria nicht ganz von den zufälligen, nicht im Wesen der Oper begründeten Unzuträglichkeiten befreiet wurde. Auch dann hätte sie ihren eigenthümlichen nationalen Charakter nicht nothwendig aufgeben müssen, da dieser, wie wir sahen, Mozart keine hemmende Fessel auflegte. Da aber die Momente des Fortschritts wesentlich von der französischen Oper und namentlich von Gluck ausgingen, so ergiebt sich die Frage, in wie weit und in welcher Art Mozart von diesem gelernt hatte. Ganz unverkennbar ist es nicht bloß daß Gluck auf ihn im Allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste, sind leicht zu erkennen. Sie zeigen sich in Einzelheiten, wie in der Behandlung des Orakels[57]; bei dem letzten Marsch, dessen Vorbild — wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach — der Marsch in der Alceste ist; in dem Recitativ des Oberpriesters, das dem des

---

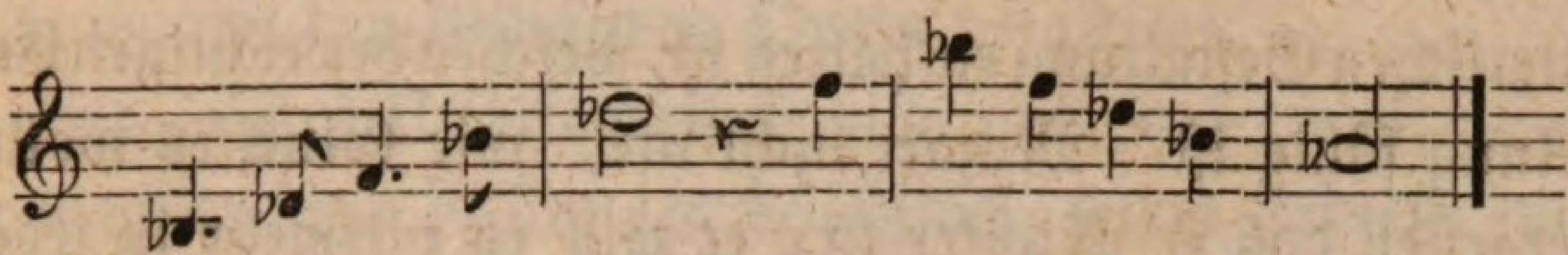
wohl, daß es hauptsächlich auf scharfen, prägnanten Rhythmus, auf starke Drucker, um Licht und Schatten zu geben, ankäme und hat darauf auch den Nachdruck gelegt. Deshalb sind die Trompeten und Pauken nicht geschont, übrigens, abgesehen von einzelnen starken Schlägen, das Orchester selten massenhaft benutzt; auch findet sich fast nie ein Streben nach besonderen Effecten durch ungewöhnliche Instrumentalcombinationen, nur in der Gavotte tritt das Solo-Violoncell, jedoch in sehr bescheidener Weise hervor. Daß der Balletmeister einen erheblichen Einfluß ausübte sieht man daraus, daß hier weit mehr gestrichen und geändert ist, als sonst in der ganzen Oper.

57) Die harmonische Behandlung ist der des Orakels bei Gluck nahe verwandt, die Begleitung durch gehaltene Accorde der Posaunen und Hörner hat dieser schon vorher bei der Aufforderung des Oberpriesters angewendet.

Oberpriesters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt ist, wie denn das wiederkehrende Motiv der Zwischenspiele



an das entsprechende aus der Alceste



erinnern kann; und was man etwa dem Aehnliches noch nachweisen mag. Wichtiger aber ist die gesammte dramatische Haltung, die sich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orchesters an der Charakteristik kund thut. Allein was sich schon bei genauerem Eingehen auf jene zunächst in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck wie ein Meister vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt. Die heilsame und tief eingreifende Wirkung, welche großartige und bedeutende Kunstwerke, in denen eine neue Richtung eingeschlagen wurde, um so eher auf ihn machen mußten, wenn sie diese Richtung mit Einseitigkeit verfolgten, die dadurch gewonnene Berichtigung und Aufklärung seiner Ansichten über das Wesen der Oper darf man nicht gering anschlagen. Aber ebenso wenig, daß Mozart diesen Eindrücken und Belehrungen eine ihrem innersten Wesen nach selbständige productive Künstlernatur und eine wohlbegründete künstlerische Bildung entgegenbrachte, durch welche er befähigt ward nur das sich anzueignen, was seiner Natur gemäß war. Man wird sehr bald den Unterschied wahrnehmen daß, während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper soviel als möglich aufzuheben und für die dramatische Situation einen ganz

freien Ausdruck zu gewinnen sucht, Mozart dagegen diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden sucht daß sie den Anforderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht werden[58]. Dies geschieht nicht, weil er am Alten und Ueberlieferten als solchem hängt, sondern aus der richtigen Ansicht, daß in diesen Formen ein wesentliches Element der künstlerischen Gestaltung enthalten ist, welches der richtigen Entwickelung fähig ist. Mozart sucht nie, wie Gluck es wollte, zu vergessen daß er Musiker ist; er will es vielmehr in jedem Moment seiner künstlerischen Production sein und würde es sein, auch wenn er es nicht wollte; es sind die Grundgesetze der musikalischen Gestaltung, welche er zur Anwendung bringen will, in diesen liegt der Ausgangspunkt seiner Thätigkeit. Er bringt daher Glucks einseitiger Forderung der dramatischen Charakteristik gegenüber das Princip der musikalischen Gestaltung zur Geltung, welches jener Forderung nicht nur nicht widerspricht, sondern als das Höhere sie in sich schließt. Indem er dasselbe nicht allein anerkennt und ausspricht, sondern in den Leistungen, welche als ganz freie Schöpfungen maaßgebend sein können, durch die That bewährt, ist daher ein wesentlicher und nothwendiger Fortschritt gethan. Darin liegt

58) Hier sind natürlich nicht die Stücke, welche im Dienst der Sänger geschrieben sind, zu Grunde zu legen, sondern diejenigen, in welchen er durchaus selbständig schuf. Daß er überhaupt den Sängern sich bequemen mochte, wird freilich dem Tadel nicht entgehen, der indessen mehr den Charakter trifft. Ohne darauf Nachdruck zu legen, daß auch Gluck nicht allein italiänische Opern in alter Weise schrieb, nachdem er sein neues Princip der wahren Oper aufgestellt hatte, sondern auch seinen Orpheus nachträglich durch eine Bravurarie entstellte (S. 248) — denn die Sache wird dadurch nicht besser —, weise ich nur darauf hin, daß Mozarts Bereitwilligkeit und Fähigkeit, auch unter lästigen Bedingungen treffliche Musik zu schreiben, für seine reiche und leichte Productionskraft nur ein günstiges Zeugniß ablegt.

die Anerkennung daß Mozarts musikalische Schöpferkraft — und hierauf muß bei der Beurtheilung des Künstlers der Blick zuerst gerichtet werden — universaler und tiefer als die Glucks war; daß er ihm an künstlerischer Bildung und Disciplin überlegen war wird Niemand bezweifeln, der die technische Arbeit im Idomeneo, die Durchbildung des Orchesters u. s. w. mit den Gluckschen Opern vergleicht.

Ein solches Urtheil schließt nicht aus, daß einzelne Seiten der künstlerischen Leistungen bei Gluck, seiner ganzen Individualität gemäß, nicht allein groß und bedeutend sind, sondern auch verwandte Leistungen Mozarts übertreffen, und für Viele wird immer individuelle Zuneigung oder Abneigung gegen einzelne Seiten der künstlerischen Erscheinung den Maaßstab der gesammten Beurtheilung abgeben. Dies ist das Gebiet auf welchem sich, dem Sprichwort nach, nicht streiten läßt. Faßt man aber das Wesen und die Gesetze der Kunst ins Auge, so ergiebt sich eine sichere Norm für die Beurtheilung des Kunstwerks und des Künstlers, und hier trägt Mozart den Preis davon.

16.

Es hatte auch diesmal Schwierigkeiten gemacht vom Erzbischof Urlaub zu erhalten und dieser war Wolfgang nur auf sechs Wochen ertheilt worden. Je mehr ihn das Leben in München befriedigte, wo er wieder mit befreundeten Künstlern verkehren konnte, wo er Anerkennung und Verständniß fand, um so schrecklicher wurde ihm die Aussicht auf den Aufenthalt in Salzburg, und er fürchtete sogar der Erzbischof möchte ihn vor Aufführung der Oper zurückrufen. In dieser Stimmung schrieb er seinem Vater (16. Dec. 1780): „Apropos! Wie ist es denn mit dem Erzbischof? Künftigen Montag wird es sechs Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie

wissen, mein liebster Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, so würde ich, bevor ich diesmal abgereiset bin, an dem letzten Decret den H— geputzt und meine Entlassung begehrt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, sondern der Fürst und die stolze Noblesse alle Tage unerträglicher. Ich würde also mit Vergnügen erwarten, daß er mir schreiben ließe, er brauche mich nicht mehr. Ich würde auch bey der großen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umstände gesichert seyn, Todesfälle ausgenommen, für welche Niemand stehen kann, und welche aber einem Menschen, der ledig ist, keinen Schaden bringen. Doch — Ihnen zu Liebe Alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu holen. Sie wissen, wie schwer daß es gehalten hat, dieses mal wegzukommen, ohne große Ursache ist gar kein Gedanke nicht — es ist zum Weinen, wenn man daran gedenkt. Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera, — und sagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu seyn, wenn ich nach Salzburg denke."

Wegen des Urlaubs suchte der Vater ihn zu beruhigen, indem er ihm antwortete (25. Dec. 1780): „Was anbelangt wegen der sechs Wochen, so bin ich entschlossen, mich gar nicht zu rühren, noch Etwas zu melden; sollte aber eine Rede an mich kommen, so bin ich entschlossen, zu antworten, daß wir es verstanden hätten, daß Du sechs Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könntest, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürstl. Gnaden, daß eine solche Opera in sechs Wochen componirt, abgeschrieben und aufgeführt werden könnte u. s. w." Uebrigens war es ihm nicht zuwider,

wenn Wolfgang in München eine passende Anstellung finden sollte. Dieser war durch den gnädigen Empfang des Churfürsten schon voller Hoffnung und schrieb dem Vater, wenn es ihm nur gelänge in München anzukommen, so dürfe der Vater auch nicht lange in Salzburg bleiben, sondern müsse ebenfalls dorthin ziehen.

Er suchte daher vor allen Dingen in München den Beweis zu führen, daß er noch mehr leisten könne als Opern schreiben und machte seine Kirchencompositionen geltend. In dieser Angelegenheit schreibt er dem Vater (13. Nov. 1780): „Haben Sie die Güte, und schicken Sie mir die zwey Sparten von den Messen, die ich bey mir habe, und die Messe aus B dur[1] auch; denn Graf Seeau wird nächstens dem Churfürsten Etwas davon sagen. Ich möchte, daß man mich in diesem Styl auch kennen lernte. Ich habe erst eine Messe von Grua[2] gehört; von dieser Gattung kann man leicht täglich ein halbes Dutzend componiren.“ Er scheint aber auch durch eine neue Kirchencomposition sich der Gunst des Churfürsten haben versichern zu wollen[3]; wenigstens kann ein großes Kyrie in D-moll, sowohl dem Charakter der Composition als der Zusammensetzung des Orchesters nach zu urtheilen, wohl nur bei diesem Aufenthalt in München geschrieben sein[4]. Ob

1) Vgl. I S. 670 f.

2) Paul Grua, Sohn des Mannheimer Kapellmeisters, geb. 1754, war ein Schüler Holzbauers und wurde 1773 von Karl Theodor nach Italien geschickt, wo er unter Martini und Traetta seine Studien machte, und 1779 nach München zurückgekehrt bald darauf zum Kapellmeister ernannt wurde. Er lebte dort noch 1826.

3) Wegen der Motette Misericordias Domini, welche man früher in diese Zeit verlegte s. I S. 520 f. 685 f.

4) S. Beil. VIII, 19. Das Orchester besteht außer dem Saitenquartett aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern,

dasselbe ein Bruchstück einer angefangenen und nicht vollendeten Messe, oder ob es bestimmt gewesen sei eingelegt zu werden läßt sich nicht mehr entscheiden. Es ist ziemlich lang aber ohne thematische Behandlung ausgeführt, die Elemente der Gliederung und Bewegung sind vielmehr rhythmische und harmonische, welche durch die selbständige und reich ausgeführte Orchesterbegleitung ihren wesentlichen Reiz erhalten. Diese eigenthümliche Klangfärbung von außerordentlichem Wohllaut, die der wehmüthig-ernsten Stimmung, welche in dem Satz sich ausspricht, vortrefflich angepaßt ist, zeichnet dies Kyrie unter Mozarts Kirchencompositionen auf eine besondere Weise aus.

Ein anderes sehr bedeutendes Werk scheint zwar nicht in München, wohl aber für die Aufführung durch die dortige Kapelle geschrieben zu sein. Es ist eine große Serenate für Blasinstrumente[5], welche nach Andrés Angabe die Jahrzahl 1780 von Mozarts Hand trägt, also von ihm fertig mit nach München gebracht sein muß, da er dort, während er mit dem Idomeneo beschäftigt war, unmöglich eine Arbeit von solcher Ausdehnung und Bedeutung nebenher hätte ausführen

2 Trompeten und Pauken; eine Zusammenstellung der Art, die der im Idomeneo entspricht, kommt sonst nicht vor.

5) Die Originalpartitur war von André im Jahr 1803 dem Großherzog Ludwig I von Hessen-Darmstadt verehrt worden und ist jetzt im Besitze der Wittwe des Concertmeisters Schmitt in Darmstadt. Die Serenate ist unter dem Titel Grande Sérenade in B à 13 parties, Oeuvre posthume in Wien bei Riedl erschienen; arrangirt für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts und Contrafagott in Bonn bei Simrock; einige Sätze daraus arrangirt für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts in Leipzig bei Breitkopf & Härtel (Pièces d'harmonie n. 3). Als Concertantsymphonie vierhändig arrangirt ist sie in Offenbach bei André erschienen. Al. Fuchs erwähnte auch einer von Mozart selbst herrührenden Bearbeitung als Quintett für Saiteninstrumente.

können. Die Auswahl der Instrumente[6] und die Aufgaben, welche ihnen gestellt werden, sind aber den Verhältnissen des Salzburger Orchesters nicht entsprechend, so daß die Serenate für eine Aufführung daselbst nicht wohl bestimmt gewesen sein kann. Es ist daher sehr wahrscheinlich daß er dieselbe im Voraus geschrieben habe um sie in München aufführen zu lassen. Die Harmoniemusik war besonders beliebt, im Freien, bei Tafel und in Hofconcerten waren Aufführungen der Art gewöhnlich[7] und Mozart durfte erwarten sich ganz besonders durch eine bedeutende Composition zu empfehlen, welche zugleich die Leistungen der Kapelle in ein glänzendes Licht zu stellen geeignet war.

Die Serenate schließt sich der Form nach ganz den uns bereits bekannten Serenaten für ganzes Orchester an[8]. Sie beginnt mit einem feierlichen Largo, das als Einleitung zu einem Molto Allegro dient, welches wie die ersten Sätze einer Symphonie in zwei Theilen ziemlich ausgeführt ist. Hierauf folgt ein Menuett mit zwei Trios, dann ein breit angelegtes Adagio, und darauf wieder ein Menuett mit drei Trios. Daran schließt sich eine Romanze: Adagio, einfach liedartig in zwei Theilen, durch ein Allegretto unterbrochen, welches wieder in das Adagio überleitet, das wiederholt und durch eine Coda abgeschlossen ist. Dann kommt ein Andante mit sechs Variationen und endlich das Finale, das in einem munteren Rondo besteht. Man kann leicht denken, welche Aufgabe es ist eine solche Reihe von Musikstücken für Blasinstrumente zu schreiben ohne zu ermüden, da die Klangwirkung derselben zwar frappant und reizend ist, aber um so vorsich-

6) Die Serenate ist geschrieben für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 4 Hörner, 2 Fagotts, Violoncell und Baß.

7) Vgl. I S. 585.

8) Vgl. I S. 569 ff. II S. 351 ff.

tiger und maaßvoller angewendet werden muß. Allerdings ist dabei zu erwägen, daß damals durch den häufigen Gebrauch der Harmoniemusik eine Gewöhnung an diese Klangfarbe eingetreten war, welche eine Ermüdung weniger leicht eintreten ließ. In jedem Fall hat die Serenate schon darum ein nicht geringes Interesse, weil sie uns beweist, in welchem Umfang und mit welchem Detailstudium Mozart sich aller Instrumentalkräfte versicherte um jede in der gehörigen Art verwenden zu können, wodurch uns eine so vollkommene Beherrschung des Orchesters, wie sie im Idomeneo zu Tage liegt, begreiflich wird. Allein ihre Bedeutung ist eine höhere als die einer bloßen Studie im Instrumentiren, wie dies auch der lebhafte Beifall, den sie in neuester Zeit an verschiedenen Orten gefunden hat[9], bezeugt. Wir finden allerdings, daß der Reiz dieser Composition zum großen Theil in der nie fehlenden Sicherheit beruht, mit der die Bedingungen, unter welchen die verschiedenen Instrumente ihre eigenthümliche Klangweise am günstigsten entwickeln, in mannigfachen Combinationen benutzt worden sind; allein wir gewahren auch bald, daß es sich hier nicht um ein Berechnen raffinirter, nur durch ihre Neuheit überraschender Klangeffecte handelt, sondern vielmehr um die einsichtsvolle Entfaltung des Naturgemäßen durch richtige Stellung und Beleuchtung. Dabei ergiebt sich dann ferner, daß diese Entwickelung des materiell Instrumentalen zusammenfällt mit der künstlerischen Gestaltung der Idee, und daß schließlich die Wirkung darauf beruht, daß für den Ausdruck des musikalischen Gedankens in jedem Momente seiner Entfaltung auch das treffende Mittel gefunden wird, daß der eigenthümlich und in voller Kraft und

9) Die Serenate ist in Darmstadt, München, Hamburg und Leipzig mit einem durchgreifenden Erfolg wiederholt aufgeführt worden.

Schönheit wirkende Klang des Instrumentes nicht bloß als solcher zur Geltung kommt, sondern weil dadurch ein Glied des Ganzen so dargestellt wird, wie es dem Zusammenhange gemäß ist. In der Gruppirung und Behandlung der einzelnen Instrumente ist eine Feinheit und Mannigfaltigkeit, daß eine durchstehende Norm nicht anzugeben ist; in der Natur der Sache liegt es, daß da wo ein eigentliches Concertiren eintritt die ersten Spieler dies vorzugsweise übernehmen, während den Secondariern die Begleitung zufällt, übrigens ist die Stimmführung durchgehends so frei und selbständig, daß ein solcher Unterschied nicht durchgehends hervortritt[10]. Wohl angelegt und gegliedert, reich an einzelnen feinen und interessanten Zügen der harmonischen oder thematischen Verarbeitung, im Allgemeinen frisch und durchaus wohlklingend sind alle Sätze, übrigens der künstlerischen Bedeutung nach verschieden. Die Krone derselben ist das Adagio[11], in welchem der musikalische Ausdruck eines ernsten und tiefen Gefühls zu

---

10) Violoncell und Contrabaß haben keine eigentlich selbständige Rolle zu spielen, sie verstärken nur den Grundbaß, der durch das zweite Fagott nicht hinlänglich vertreten sein würde, und gehen daher meistens mit diesem oder unterstützen es doch.

11) Das Beilage VIII, 50 aufgeführte Offertorium Quis te comprehendat ist, was mir damals entgangen war, nichts als ein Arrangement dieses Adagio, das zwar auch in dieser Gestalt eine schöne Wirkung macht, aber schwerlich von Mozart so eingerichtet ist. Die Singstimmen sind bloß harmonische Füllstimmen und haben auch keinen bestimmten rhythmischen Charakter, es ist mit den Texteswörten ein Abkommen getroffen so gut es gehen wollte. Was das Orchester anbelangt, so ist der stetig fortschreitende Baß unverändert geblieben, und die unruhig bewegte Begleitungsfigur zweckmäßig dem Saitenquartett gegeben; allein das kunstreiche und doch so klare Gewebe der getragenen Melodien, welche die Soloinstrumente in einander schlingen, daß sie wie der Geist über dem Wasser schweben, ist aufgelöst und eine Solovioline mit einer Clarinette bringen nur dürftige Bruchstücke ungenügend zum Vorschein.

einer Reinheit und Höhe erhoben ist, daß die specifischen Bezeichnungen bestimmter Gemüthsstimmungen keine treffende Anwendung mehr finden: wir gelangen durch die künstlerische Katharsis (Reinigung und Heiligung), wie Aristoteles sie nennt, zu einer absoluten Freiheit und Befriedigung, welche dem Menschen allein in der vollendeten Harmonie und Schönheit der Kunst zu finden vergönnt ist. Die Mittel, durch welche diese höchste Wirkung erreicht wird, sind so einfach, daß eine Zergliederung derselben nur eine Bestätigung des alten Wortes sein würde, daß der Buchstabe tödtet und nur der Geist lebendig macht[12].

So lange Mozart mit der Composition und dem Einstudiren der Oper beschäftigt war hatte er keine Zeit sich zu zerstreuen, er besuchte allein die Cannabichsche Familie. Nachdem die Oper aufgeführt war, konnte er mit seinem Vater und der Schwester sich an den Carnevalsvergnügen erholen[13],

12) Es ist schon bemerkt worden, daß sich in Mozarts Instrumentalcompositionen wohl eine Verwandtschaft in der Melodiebildung mit seinen deutschen, nie oder sehr selten mit seinen italiänischen Opern zeigt; so wird man auch in der Serenata hie und da Anklänge an die bald darauf componirte Entführung wahrnehmen.

13) Auch hier fand der Vater Zeit für ihn zu sorgen; er schrieb von München an Breitkopf (12. Febr. 1781): „Längst schon wünschte ich, daß Sie etwas von meinem Sohn in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach seinen Clavier Sonaten, die er als ein Kind geschrieben, beurtheilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er seit einigen Jahren geschrieben, gesehen haben, es müßten denn die sechs Sonaten für Clavier und eine Violin seyn, die er in Paris gravieren ließ [S. 160 f. 289]: denn wir lassen wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Claviersonaten versuchen, oder mit Quartetten, Trios u. s. w. Sie sollen uns dafür nur einige Exemplarien geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes sehen. Doch gedenke ich Sie keineswegs zu etwas zu überreden; ich verfiel öfters auf diesen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck sehe, die mich zum Mitleiden rühren."

und als Jene Ende Februar nach Salzburg zurückkehrten, blieb Wolfgang noch bei seinen Freunden in München. Dies war ihm möglich, weil der Erzbischof, wahrscheinlich durch den Tod der Kaiserin veranlaßt, für eine Zeitlang nach Wien gereist war. Er wollte dort mit dem vollen Glanze eines geistlichen Fürsten auftreten und nahm eine stattliche Einrichtung und Dienerschaft mit sich, auch einige seiner ausgezeichnetsten Musiker mußten ihn begleiten [14]. Wolfgang erfreuete sich dieses günstigen Umstandes und ließ es sich in München wohl sein, so daß er später seinem Vater zugestand (26. Mai 1781): „In München, das ist wahr, — da hab ich mich zu viel unterhalten [15] — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre schwören, daß ich bevor die Opera in Scena war, in kein Theater gegangen und nirgend als zum Cannabichschen gekommen bin. — Daß ich hernach zu lustig war geschah aus jugendlicher Dummheit;

14) „Heute um 9 Uhr" schreibt der Vater (11. Jan. 1781) „sind die acht schönen schwarzen Schecken nach Wien abgegangen. Sechs waren in eine Chaise mit dem Controleur und einem Koch eingespannt, versteht sich die Schecken, nicht die Menschen auch; und zwei wurden nachgeführt oder hinten drein geritten, wie es beliebt. Der Cassel geht, wie höre, als Cammerportier mit, und vielleicht läßt er den Ceccarelli und Brunetti nachkommen. Das mag dem Ceccarelli nicht schmecken, denn er sagte mir, er wollte unterdessen nach Inspruck und dann nach Venedig reisen. Zwey Leibcammerdiener gehen mit, zwey Laufer und zwey Hayducken, zwey Köche etc., und von Cavalieren niemand als der Oberst-Küchenmeister Graf Arco. — So ist es jetzt, vielleicht morgen — und abermal morgen anderst; denn wann er geht, weiß er gewiß selbst noch nicht." Auch später ging Tafel- und Küchenwäsche und dergl. in ganzen Kisten voraus nach Wien.

15) Dabei fand sich indessen noch Zeit seinem guten Freunde Ramm zu Liebe ein Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncell (André Verz. 255 mit der Aufschrift à Munic 1781) zu schreiben, das in Offenbach bei André als op. 101 erschienen ist. Es ist für die Oboe durchaus obligat, übrigens seiner Anlage nach nicht groß.

ich dachte mir: wo kömmst du hin? — nach Salzburg! mithin mußt du dich letzen!“[16]

Er kam nicht nach Salzburg zurück; in seinem lustigen Leben traf ihn um die Mitte März der Befehl des Erzbischofs zu ihm nach Wien zu kommen, dem er sogleich nachkommen mußte: in Wien sollte sein Schicksal sich erfüllen.

16) Man würde sich sehr irren, wenn man hiebei an etwas Anderes oder Schlimmeres als an Thorheiten und Possen jugendlicher Ausgelassenheit denken wollte; daß Mozarts Jugend durch keine Ausschweifung befleckt wurde, dafür werden sich die klaren Beweise ergeben.

Beilagen.

XI — XVI.

XI.

Maria Anna Mozart, Wolfgangs Bäsle, die Tochter eines Bruders von Leopold Mozart, der Bürger und Buchbinder in Augsburg war[1], ist geboren am 14. Jan. 1758. Sie war also zwei Jahre jünger als ihr Vetter, und ihre Bekanntschaft wurde, als er im Herbst 1777 nach Augsburg kam, rasch eine ebenso vertrauliche als lustige. Davon legen auch mehrere Briefe Wolfgangs Zeugniß ab, aus denen ich hier Auszüge mittheile, weil sie auf das lebendigste eine Seite Mozarts zur Anschauung bringen, die man nicht übersehen darf, wenn man sein ganzes Wesen verstehen will.

Es ist eine Lustigkeit, eine Neigung zu Späßen und Scherzen, die zu lachen machen, und nichts als zu lachen machen, die wir im kindlichen Alter natürlich finden, weil dort die Anstrengung des Geistes zu dieser Art demselben Erholung und Erfrischung zu geben im angemessenen Verhältniß steht. Dieser Hang zu albernen und kindischen Späßen, wie man sie bei Erwachsnen nennen muß, blieb Mozart auch in späteren Jahren eigen und hat sich nie ganz verloren. Sein Schwager Jos. Lange theilt folgende Beobachtung über ihn mit (Selbstbiogr. S. 171 f.): „Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen als wenn er grade mit einem wichtigen Werk beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durch einander, sondern machte mitunter Späße einer Art,

1) Im Kirchenbuch wird der Vater Joseph Ignaz genannt, während Leopold nur von seinem Bruder Franz Aloys spricht.

die man an ihm nicht gewohnt war; ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel sich darin die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Contrast zu bringen und durch eine Art von Selbst-Ironie sich zu ergetzen." Schwerlich ist hier eine beabsichtigte Selbstironie zu erkennen, vielmehr eine Art von unbewußter Selbsthülfe der geistigen Natur, welche der inneren Aufregung und Arbeit um das Gleichgewicht herzustellen eine solche Thätigkeit entgegenstellte, die von jener ableitete ohne selbst einen neuen bedeutenden Reiz oder eine eigentliche Anregung zu bieten. Verwandt damit ist es, daß gewisse körperliche Bewegungen und Uebungen, wie das Billardspiel, das Mozart leidenschaftlich liebte, die den Körper beschäftigten ohne ihn zu ermüden und bis auf einen gewissen Grad auch eine geistige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, durchaus geeignet waren ihn im Gleichgewicht zu halten, so daß er seinen musikalischen Ideen und ihrer Verarbeitung innerlich sich hingeben konnte, ohne dadurch aufgerieben zu werden. Daß es grade eine Neigung zum Possenhaften ist, durch welche er sich für die ideale Thätigkeit frei macht, das was man als den Salzburger Hanswurstgeist bezeichnete, ist freilich nicht ohne Bedeutung bei einem Componisten, der in der komischen Oper das Höchste geleistet hat. Allein um so schärfer muß es hervorgehoben werden, daß in seinen künstlerischen Leistungen das Possenhafte nirgend hervortritt, daß er vielmehr alle Elemente des Komischen zum wahrhaft Künstlerischen veredelt in eine höhere Sphäre erhebt; weshalb manche Kritiker ihm sogar den eigentlichen Sinn für das Komische abgesprochen haben. Die Aeußerungen auch der geistigen Natur des Menschen, welche gewissermaßen nur aus den Bedürfnissen ihrer realen Existenz hervorgehen, sind daher von den künstlerischen Leistungen derselben wesentlich unterschieden, wenn sie gleich in einer gemeinsamen Quelle ihren Ursprung haben, und deshalb sind auch jene unserer Betrachtung nicht unwerth.

Die Briefe nur im Auszug mitzutheilen war gerathen sowohl um nicht zu ermüden, als auch weil diese Späße zum Theil in einer schon (I S. 138) berührten Richtung sich bewegen, daß sie das Schicklichkeitsgefühl und den Geschmack unserer Zeit verletzen, nicht

aber die Sittlichkeit. Diese Auszüge werden auch genügen um das worauf es ankommt erkennen zu lassen, die ausgelassene Lustigkeit Wolfgangs und die Gewandtheit, mit welcher er diese improvisirten Scherze rasch hinwirft. Es zeigt sich in diesen Reimereien, Wortverdrehungen und Versetzungen, in den refrainartigen Wiederholungen, so wenig Anspruch auf Witz und Gehalt sie machen können, ein gewisser Formensinn, ein lebhaftes Gefühl für die Wirkung von Klang und Rhythmus in der Sprache, wie sie auch in den Sprüchen und Liedern welche im Munde der Kinder und des Volks fortleben, häufig auf Kosten oder auch wohl gar mit Verzicht auf allen Sinn vorherrschen.

Bald nach seiner Ankunft in Mannheim schreibt Mozart:

„Allerliebstes Bäsle, Häsle!"

„Ich habe dero mir so werthes Schreiben richtig erhalten — falten, und daraus ersehen — drehen, daß der Herr Vetter — Retter und die Frau Bas — Has, und Sie wie recht wohl auf sind — Rind; wir sind auch Gott Lob und Dank recht gesund — Hund. Ich habe heute den Brief — schief von meinem Papa — haha! auch richtig in meine Klauen bekommen — strommen. Ich hoffe, Sie werden auch meinen Brief — trief, welchen ich Ihnen aus Mannheim geschrieben erhalten haben — schaben. Desto besser, besser desto! Nun aber etwas Gescheutes. Mir ist sehr leid daß der Hr. Prälat — Salat schon wieder vom Schlag getroffen worden ist — fist, doch hoffe ich, mit der Hülfe Gottes wird es von keinen Folgen sein — Schwein, Sie schreiben mir — Stier, daß Sie Ihr Versprechen, welches Sie mir vor meiner Abreise von Augsburg gethan haben, halten werden, und das bald — kalt; nu, das wird mich gewiß reuen. Sie schreiben noch ferners, ja Sie lassen sich heraus, Sie geben sich bloß, Sie lassen sich verlauten, Sie machen mir zu wissen, Sie erklären mir, Sie geben deutlich am Tage, Sie verlangen, Sie begehren, Sie wunschen, Sie wollen, Sie mögen, Sie befehlen, Sie deuten mir an, Sie benachrichtigen mir, Sie machen mir kund, daß ich Ihnen auch mein Portrait schicken soll — scholl. Eh bien, ich werde es Ihnen gewiß schicken — schlicken. Ob Sie mich noch lieb haben? Das glaub ich. Desto besser, besser desto! Ja, so geht es auf dieser Welt, der eine hat den Beutel, der andere hat das Geld; mit wem halten Sie es? mit mir, nicht wahr? Das glaub ich. Jetzt wunsch ich eine gute Nacht. — Morgen werden wir uns gescheut

sprechen — brechen; ich sage Ihnen eine Sache Menge zu haben, Sie glauben es nicht gar können, aber hören Sie morgen es schon werden. Leben Sie wohl unterdessen! — Was ist das? — ists möglich! — ihr Götter! — mein Ohr, betrügst du mich nicht? — nein, es ist schon so — welch langer trauriger Ton!"

„Heut den schreiben fünfte ich dieses. Gestern habe ich mit der gestrengen Frau Churfürstin gesprochen und morgen als den 6 werde ich in der großen Galla=Accademie spielen und dann werde ich extra im Cabinet, wie mir die Fürstin=Chur selbst gesagt hat, wieder spielen. Nun was recht Gescheutes! es wird ein Brief oder es werden Briefe an mich in Ihre Hände kommen, wo ich Sie bitte daß — was? — ja, ein Fuchs ist kein Haas — ja, daß — nun, wo bin ich denn geblieben? ja recht, beim Kommen, ja, jetzt fallt mirs ein, Briefe, Briefe werden kommen — aber was für Briefe? je nun, Briefe an mich halt; die bitte ich mir gewiß zu schicken, ich werde Ihnen schon Nachricht geben, wo ich von Mannheim weiters hingehe. Jetzt Numero 2! Ich bitte Sie — warum nicht? ich bitte Sie, allerliebster Fex — warum nicht? daß, wenn Sie ohnedem an die Mad. Tavernier nach München schreiben ein Compliment von mir an die zwei Mllen Freysinger schreiben — warum nicht? curios, warum nicht? und die jüngere, nämlich die Frl. Josepha bitte ich halt recht um Verzeihung — warum nicht? warum sollte ich sie nicht um Verzeihung bitten? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? ich bitte sie halt recht sehr um Verzeihung, daß ich ihr bishero die versprochne Sonate nicht geschickt habe, aber ich werde sie sobald es möglich ist übersenden — warum nicht? was, warum nicht? warum soll ich sie nicht schicken? warum soll ich sie nicht übersenden? warum nicht? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? Nu also diesen Gefallen werden Sie mir thun? — warum nicht? curios, warum nicht? ich wüßte nicht, warum nicht? Vergessen Sie auch nicht von mir ein Compliment von mir an Papa und Mama von die zwei Fräulein zu entrichten, denn das ist grob gefehlt, wenn man Vater und Mutter vergessen thut sein müssen lassen haben. Ich werde hernach, wenn die Sonate fertig ist, selbe Ihnen zuschicken und einen Brief dazu und Sie werden die Güte haben selbe nach München zu schicken. Nun muß ich schließen und das thut mich verdrießen. Herr Ritter, gehen wir geschwind zum heil. Kreuz und schauen wir, ob noch wer auf ist! Wir halten uns nicht auf, nichts als anläuten, sonst nichts. —

Nun leben Sie recht wohl, ich küsse sie 1000mal und bin wie allzeit der alte junge

Sauschwanz Wolfgang
Amade Rosenkranz
an alle meine guten Freund
— heunt meinen Gruß —
Fuß! addio Fer—Her bis
ins Grab, wenn ichs Leben
hab."

Von uns Reisenden tausend Compliments an Hrn. Vetter und Fr. Base.
Miehnnam ned [net]5 rebotco[2] 7771.

Die Correspondenz war lebhaft im Gange, wie der folgende Brief vom 14. Nov. 1778 beweist.

»Ma très chère Nièce! Cousine! Fille! Mère, Soeur et Epouse!«

„Potz Himmel tausend Sakristei Kraterschwerenoth! Teufel, Hexen, Truden, Kreuzbattaillon und kein End! potz Element, Luft, Wasser und Feuer, Europa, Asia, Africa und America! Jesuiter, Augustiner, Benedictiner, Kapuziner, Minoriten, Franziskaner, Dominikaner, Karthäuser und heil. Kreuzherren, Canonici regulares und irregulares, und alle Bärenhäuter, Spitzbuben, Hundsfötter, Cujonen übereinander, Esel, Büffel, Ochsen, Narren, Dalken und Fexen! Was ist das für eine Manier! vier Soldaten und drei Bandelier! so ein Paket und kein Portrait! Ich war schon voll Begierde — ich glaubte gewiß — denn Sie schrieben mir ja unlängst selbst, daß ich es gar bald, recht gar bald bekommen werde. Zweifeln Sie vielleicht, ob ich auch mein Wort halten werde? Das will ich doch nicht hoffen, daß Sie daran zweifeln! Nu, ich bitte Sie, schicken Sie mir es je ehender, je lieber. Es wird wohl hoffentlich so seyn, wie ich es mir ausgebeten habe, nehmlich im französischen Aufzuge."

„Wie mir Mannheim gefällt? — so gut einem ein Ort ohne Bäsle gefallen kann. — Ich hoffe auch, Sie werden im Gegentheil, wie es auch so ist, meine Briefe richtig erhalten haben; nemlich einen von Hohenaltheim, und zwey von Mannheim, und dieser, wie es auch so ist, ist der dritte von Mannheim, aber in allen der vierte, wie es auch so ist. Nun muß ich schließen, wie es auch so ist, denn ich bin noch nicht angezogen und wir

2) Verschrieben statt November.

essen jetzt gleich, wie es auch so ist. Haben Sie mich noch immer so lieb, wie ich Sie, so werden wir niemalen aufhören uns zu lieben. — Wenn auch der Löwe ringsherum in Mauern schwebt, wenn schon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht gewesen und die Tyrannei der Wütherer in Abweg ist geschlichen, so frißt doch Codrus, der weis' Philosophus, oft Rotz für Habermuß, und die Römer, die Stützen meines A—, sind immer, sind stets gewesen und werden immer bleiben — kastenfrey."

»Adieu. j'espère que vous aurez deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que .... écoutez: que vous saurez bientôt mieux le français que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un môt dans cette langue. Adieu cependant. Je vous baise vos mains, votre visage . . . afin, tout ce que vous me permettez de baiser. Je suis de tout mon coeur

votre
très affectioné Neveu et Cousin
Wolfg. Amadé Mozart.«

Das Leben in Mannheim mit seinen neuen Eindrücken und den Verhältnissen, welche Mozart lebhaft beschäftigten, besonders die Neigung zu Aloysia Weber, ließen die Correspondenz mit dem Bäsle etwas ins Stocken gerathen; indessen ist von dort an sie kurz vor der Abreise noch der folgende Brief geschrieben, und wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Lage und Stimmung Mozart damals (28. Febr. 1778) war, wird man darüber erstaunen, wie es ihm möglich war diesen Ton anzuschlagen und den Scherz mit sichtlichem Behagen an der Ausführung so im Detail zu behandeln, wie er etwa ein Musikstück ausführte. Allerdings sind dergleichen scheinbare psychologische Widersprüche tief in der Natur des Menschen begründet, jeder Aufmerksame wird sie in den verschiedensten Lebenslagen an sich und an Anderen wahrnehmen; bei einer so ungemein leicht und heftig erregbaren Natur wie Mozarts mußten auch diese Reflexe der Laune lebhaft sein. Bezeichnend für sein ganzes Wesen ist es, daß er, so wenig der harte Kampf mit seiner Neigung ihn gegen den Vater, wie ernst und streng ihn dieser auch an die Pflicht mahnt, erbittert oder überhaupt störrig und verbissen macht, sich auch den natürlichen Regungen seiner Heiterkeit unbefangen hingiebt, was auch von dieser Seite wesentlich beitrug ihn im Gleichge-

wicht zu halten. Daß wir ihn in jeder Lage, in jeder Stimmung so durchaus einfach und wahr, immer sich selbst getreu finden, wie ihn alle seine Briefe und Aeußerungen zeigen, ist nicht allein ein Beweis, daß wir einen bedeutenden Menschen vor uns haben, sondern wir erkennen die Harmonie seiner künstlerischen Natur in seiner gesammten geistigen Organisation.

Der bezeichnete Brief lautet:

»Mademoiselle, ma très chère Cousine!«

„Sie werden vielleicht glauben oder meinen, ich sey gestorben! — ich sey crepirt? — oder verreckt? — doch nein, meinen Sie es nicht, ich bitte Sie — wie könnte ich denn so schön schreiben, wenn ich todt wäre? wie wäre das wohl möglich? — Wegen meinem langen Stillschweigen will ich mich gar nicht entschuldigen, denn Sie würden mir so nichts glauben, doch was wahr ist bleibt wahr, ich habe so viel zu thun gehabt, daß ich wohl Zeit hatte an das Bäsle zu denken, aber nicht zu schreiben, mithin habe ich es müssen lassen bleiben. Nun aber habe ich die Ehre Sie zu fragen, wie Sie sich befinden und sich tragen? ob Sie noch offenes Leibes sind? ob Sie gar etwa haben den Grind? ob Sie mich noch können ein bischen leiden? ob Sie öfters schreiben mit einer Kreiden? ob Sie noch dann und wann an mich gedenken? ob Sie nicht zuweilen Lust haben sich aufzuhenken? ob Sie etwa gar böse waren auf mich armen Narren? ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen? — doch, Sie lachen — Victoria! Ich dachte wohl daß Sie mir nicht länger widerstehen könnten, ja ja, ich bin meiner Sache gewiß, obwohl ich in 14 Tagen gehe nach Paris. Wenn Sie mir also wollen antworten aus der Stadt Augsburg dorten, so schreiben Sie mir balde damit ich den Brief erhalte, sonst wenn ich etwa schon bin weg, erhalte ich statt einen Brief einen Dreck. — Na, um auf etwas Anderes zu kommen, haben Sie sich diese Fastnacht schon brav lustig gemacht? in Augsburg kann man sich dermalen lustiger machen als hier; ich wollte wünschen, ich wäre bei Ihnen, damit ich mit Ihnen recht herumspringen könnte. Meine Mama und ich, wir empfehlen uns beide dem Hrn. Vater und der Frau Mutter nebst dem Bäsle und hoffen, daß sie alle drey recht wohl auf sein mögen. Desto besser, besser desto! Apropos, wie steht es mit der französischen Sprache? darf ich bald einen ganz französischen Brief schreiben? von Paris aus, nicht wahr?“

„Nun muß ich Ihnen doch bevor ich schließe, denn ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, denn ich habe jetzt just gar nichts zu thun, und dann auch weil ich keinen Platz habe, wie Sie sehen, das Papier ist schon bald gar, und müd bin ich auch schon, die Finger brennen mich ganz vor lauter Schreiben, und endlich auch wüßte ich nicht, wenn auch wirklich noch Platz wäre, was ich noch schreiben sollte als die Historie, die ich Ihnen zu erzählen im Sinn habe. Hören Sie also, es ist noch nicht lange daß es sich zugetragen hat, es ist hier im Lande geschehen, es hat auch hier viel Aufsehens gemacht, denn es scheint ohnmöglich; man weiß auch unter uns gesagt den Ausgang von der Sache noch nicht. Also kurz zu sagen, es war etwa vier Stunden von hier, das Ort weiß ich nicht mehr, es war halt ein Dorf oder so etwas — nu, das ist wirklich ein Ding, ob es Triebstrill oder Burmsquiek war —, es war halt ein Ort. Da war ein Hirt oder Schäfer, der schon ziemlich alt war, aber doch noch robust und kräftig dabey aussah; der war ledig und gut bemittelt und lebte recht vergnügt — ja, das muß ich Ihnen noch vorher sagen, ehe ich die Geschichte auserzähle, er hatte einen erschrecklichen Ton, wenn er sprach, man mußte sich allezeit furchten, wenn er sprach. Nu, um kurz von der Sache zu reden so müssen Sie wissen, er hatte auch einen Hund, den er Bellot nannte, einen sehr schönen großen Hund, weiß mit schwarzen Flecken. Nu, eines Tages ging er mit seinen Schafen daher, deren er elftausend unter sich hatte, da hatte er einen Stock in der Hand mit einem schönen rosenfarbnen Stockband, denn er ging niemalen ohne Stock — das war schon so sein Gebrauch. Nun weiter! Da er so eine gute Stunde ging, so war er müde und setzte sich bey einem Fluß nieder. Endlich schlief er ein; da träumt ihm, er habe seine Schaf verloren — und in diesem Schrecken erwacht er, und sahe aber zu seiner größten Freude alle seine Schafe wieder. Endlich stund er auf und ging wieder weiter, aber nicht lang, denn es wird kaum eine halbe Stunde vorbeygegangen sein, so kam er zu einer Brücke, die sehr lang war, aber von beyden Seiten geschützt war, damit man nicht hinabfallen könne. Nun, da betrachtete er seine Heerde, und weil er denn hinüber mußte, so fing er an seine elftausend Schafe hinüberzutreiben. Nun haben Sie nur die Gewogenheit und warten bis die elftausend Schafe drüben sind, dann will ich Ihnen die ganze Historie erzählen. Ich habe Ihnen vorher schon gesagt daß man den Ausgang noch

nicht weiß, ich hoffe aber daß bis ich Ihnen schreibe sie gewiß drüben sind — wo nicht, so liegt mir auch nichts daran, wegen meiner hätten sie herüber bleiben können. Sie müssen sich unterdessen schon so weit begnügen; was ich davon gewußt habe, das habe ich geschrieben und es ist besser daß ich aufgehört habe, als wenn ich etwa dazu gelogen hätte; da hätten Sie mir etwa die ganze Historie nicht geglaubt, aber so glauben Sie mir doch — die halbe nicht."

„Nun muß ich schließen, ob es mich schon thut verdrießen; wer anfängt muß auch aufhören, sonst thut man die Leute stören. An alle meine Freunde mein Compliment, und wers nicht glaubt der soll mich küssen ohn End, von nun an bis in Ewigkeit, bis ich einmal werd wieder gescheit; da hat er gewiß zu küssen lang, mir wird dabei schier selbsten bang. Adieu, Bäsle! Ich bin, ich war, ich wäre, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wäre gewesen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich werde seyn, ich würde seyn, wenn ich seyn würde, o daß ich seyn würde, ich würde gewesen seyn, ich wäre gewesen, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte Gott ich wäre gewesen — was? — ein Stockfisch! Adieu, ma chère Cousine! wohin? — ich bin der nämliche wahre Vetter

Wolfgang Amade Mozart."

Ob von Paris aus die Unterhaltung zwischen ihnen fortgesetzt wurde, ist mir nicht bekannt; wenigstens sind keine Briefe aus dieser Zeit aufbewahrt. Als aber Mozart auf der Heimreise begriffen war lud er das Bäsle, weil es nicht gewiß war daß er Augsburg besuchen könne, durch folgenden Brief von Kaisersheim (23. Dec. 1778) zu einem Stelldichein nach München ein.

»Ma très chère Cousine!«

„In größter Eyl und mit vollkommenster Reu und Leid und steifem Vorsatz schreibe ich Ihnen und gieb Ihnen die Nachricht daß ich morgen schon nach München abreise. Liebstes Bäsle, sei kein Häsle! ich wäre sehr gern nach Augsburg, das versichere ich Sie, allein der Hr. Reichsprälat hat mich nicht nach Augsburg gelassen und ich kann ihn nicht hassen, denn das wäre wider das Gesetz Gottes und der Natur, und wers nicht glaubt ist — ; mithin ist es halt einmal so. Vielleicht komme ich von München

auf einen Sprung nach Augsburg, allein es ist nicht so sicher; wenn Sie so viel Freude haben mich zu sehen wie ich Ihnen, so kommen Sie nach München in die werthe Stadt. Schauen Sie daß Sie vorm neuen Jahr noch drinnen sind, so will ich Sie dann betrachten vorn und hint, will Sie überall herumführen, doch nur eins ist mir leid daß ich Sie nicht kann logiren, weil ich in keinem Wirthshaus bin, sondern wohne bey — ja wo? das möchte ich wissen[3]. Nun Spassus a part — just dessentwegen ist es für mich sehr nothwendig daß Sie kommen — Sie werden vielleicht eine große Rolle zu spielen bekommen — also kommen Sie gewiß; ich werde alsdann in eigener hoher Person Ihnen complimentiren, Sie embrassiren, Ihnen was ich Ihnen etwa alles schuldig haarklein bezahlen und einen wackern lassen erschallen. Nun Adieu, mein Engel, mein Herz, ich warte auf Sie mit Schmerz Votre sincère Cousin
W. A."

„Schreiben Sie mir nur gleich nach München poste restante ein kleines Briefchen von 24 Bögen, aber schreiben Sie nicht hinein, wo Sie logiren werden, damit ich Sie und Sie mich nicht finden."

Sie kam auch in der That dorthin und Mozart lud sie ein mit ihm auf einige Zeit zum Besuch nach Salzburg zu kommen, worüber er seinem Vater Mittheilung macht (8. Jan. 1779): „Mein Bäsle ist hier — warum? ihrem Vetter zu Gefallen? — das ist freylich die bekannte Ursache! allein — nu, wir werden in Salzburg davon sprechen, dessentwegen wünschte ich sehr daß sie mit mir nach Salzburg gehen möchte. Sie geht gern; mithin wenn Sie Vergnügen haben Sie bei sich zu sehen, so haben Sie die Güte und schreiben gleich Ihrem Herrn Bruder daß die Sache richtig wird — Sie werden, wenn Sie sie sehen und kennen, gewiß mit ihr zufrieden seyn, alle Leute haben sie gern." Auf der Rückseite des Blattes läßt sich nun das Bäsle selbst vernehmen, und da sie in Mozarts Gegenwart schreibt, so mischt dieser sich hinein, so daß folgendes komische Duett herauskommt.

„Monsieur, mon très cher Oncle! Ich hoffe Sie werden sich

---

3) Er wohnte dort bei Webers.

nebst der Mademoiselle Cousine wohl befinden. Ich hatte die Ehre den Herrn Sohn recht gesund in München anzutreffen; sein Will ist, ich sollte mit nach Salzburg, noch weiß ich aber nicht, ob ich die Ehre haben werde Sie zu sehen"

[Hier ist ein Dintenfleck, dazu hat Wolfgang geschrieben: „das Portrait meiner Base, sie schreibt in Hemdärmeln"; darauf fährt sie fort]

„aber mein Vetter ist ein rechter Narr, das sehen Sie. Ich wünsche Ihnen, mon cher oncle, recht wohl zu leben, der Mademoiselle Cousine 1000 Compliment. Je suis de tout mon coeur

[Monsieur, setzt Wolfgang hinzu,
votre invariable cochon]
M. A. Mozartin.

Die Eltern hatten gegen diesen Besuch nichts einzuwenden und das Bäsle hielt sich zu Anfang des Jahres 1779 mehrere Wochen in Salzburg auf; nachdem sie wieder heimgekehrt war, schrieb ihr Mozart noch folgenden Brief, den letzten der erhalten ist.

„Liebstes, bestes, schönstes,
liebenswürdigstes, reizendstes,
von einem unwürdigen Vetter
in Harnisch gebrachtes
Bäschen oder Violoncellchen!"

„Salzburg den 10 May 1779ni
blas mir hinteini!
gut ists,
wohl bekomms!"

„Ob ich Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus wohl im Stande sein werde, den Ihre reizende Schönheit (visibilia und invisibilia) gewiß um einen guten Pantoffelabsatz erhöhenden Zorn zu stillen, mildern oder zu besänftigen ist eine Frage, die ich aber auch beantworten will. Besänftigen will 1mo soviel sagen als Jemand in einer Sänfte sanft tragen — ich bin von Natur aus sehr sanft und einen Senft esse ich auch gern, besonders zu dem Rindfleisch — mithin ist es schon richtig mit Leipzig, obwohl der Mr. Feigelrapée durchaus behaupten oder vielmehr beköpfen will, daß aus der Pastete nichts werden soll, und das kann ich ja ohnmöglich glauben; es wäre auch nicht der Mühe werth daß man sich darum bückte; ja, wenn es ein Beutel voll Conventionskreuzer wäre, da könnte man so etwas endlich aufklauben, heben oder langen — darum wie ich gesagt habe, ich könnte es nicht anders geben. Das ist der nächste Preis, handeln lasse ich nicht, weil ich kein Weibsbild bin und

hiemit holla! Ja, mein liebes Violoncellchen, so gehts und stehts auf der Welt, der eine hat den Beutel und der andere das Geld, und wer beides nicht hat, hat nichts, und nichts ist soviel als sehr wenig und wenig ist nicht viel, folglich ist nichts immer weniger als nicht viel, und viel immer mehr als wenig, und — so ist es, so war es und so wird es sein. Mach ein End dem Brief, schließ ihn zu und schick ihn fort an End und Ort

Dero gehorsamster unterthänigster Diener.

Latus, hinüber, V. S.

P. S. Ist die Böhmische Truppe schon welck — sagen Sie mirs, meine Beste, ich bitte Sie ums Himmelswillen — ach! sie wird nun im Ueben sein, nicht wahr? O überzeugen Sie mich dessen, ich beschwöre Sie bei allem was heilig ist — die Götter wissen es, daß ich es aufrichtig meine! Lebts Thüremichel noch? wie hat sich Prost mit seiner Frau vertragen? haben sie sich schon gekriegt beim Kragen? lauter Fragen!"

„Eine zärtliche Ode.

Dein süßes Bild, o Bäschen,
schwebt stets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren,
daß Du es selbst nicht bist.
Ich seh' es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, seh ichs — und weine,
daß Du es selbst nicht bist.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr lesen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will,
beschwör ich dich Erscheinung:
auf und verwandle dich:
verwandle dich Erscheinung
und werd — o Bäschen selbst!

Finis coronat opus
S. V.
P. T.
Edler von Sauschwanz."

„Mein und unser aller Empfehlung an Ihren Hrn. Hervorbringer und Frau Hervorbringerin. Adieu Engel! Mein Vater giebt ihm seinen onkelischen Segen und meine Schwester giebt ihm tausende cousinische Küssen. Adieu — adieu — Engel!"

„Mit nächster Ordinaire werde ich mehr schreiben und zwar etwas recht Vernünftiges und Nothwendiges. Und bei diesem hat es sein Verbleiben bis auf weitere Ordre. Adieu — Adieu — Engel!“ [4]

Das Bäsle scheint die Courmacherei ihres Vetters ernstlicher genommen zu haben als dieser; wenigstens glaubte später ihre Umgebung in der Art, wie sie von ihm sprach, etwas von getäuschten Erwartungen hindurchklingen zu hören. Sie sprach nicht gern und nicht viel von dieser Zeit; musikalisch war sie nicht und hatte daher von Wolfgangs künstlerischer Bedeutung keinen eigentlichen Eindruck bekommen können, seine Lebhaftigkeit und Hastigkeit bei musikalischen Aufführungen war ihr komisch vorgekommen. — Von ihren weiteren Lebensschicksalen ist mir nichts bekannt; sie lebte später bei dem Postdirector Streitel in Bayreuth und starb dort am 25. Jan. 1841 in dem hohen Alter von 83 Jahren.

Als ein Beleg dafür daß Mozart auch in späterer Zeit einen solchen spaßhaften Ton im Verkehr mit nahe befreundeten Personen, die dafür geeignet schienen, anzuschlagen liebte, mag hier noch ein Brief an die Baronesse von Waldstetten Platz finden, die zu Mozarts eifrigsten Gönnerinnen gehörte und, wie wir sehen werden, ihm besonders die Schwierigkeiten bei seiner Verheirathung überwanden half. Ihre eigenthümliche Persönlichkeit rechtfertigte den Ton dieses Briefes [5].

„Allerliebste, Allerbeste, Allerschönste,
Vergoldete, Versilberte und Verzuckerte
Wertheste und schätzbarste
Gnädige Frau
Baronin!“

„Hier habe ich die Ehre Euer Gnaden das bewußte Rondeau, sammt den 2 Theilen von den Comedien, und dem Bändchen Erzählungen zu schicken. Ich habe gestern einen großen Bock ge-

---

4) Diese Worte sind rund um eine flüchtig hingezeichnete Caricatur eines Gesichts geschrieben.

5) Das Original besitzt Hr. Aug. Artaria in Wien. Der Brief ist, wenn ich nicht irre, in einer Berliner Zeitung abgedruckt und sogar, sehr mit Unrecht, seine Authenticität bezweifelt worden.

schossen! — es war mir immer als hätte ich noch etwas zu sagen — allein meinem dummen Schädel wollte es nicht einfallen! und das war, mich zu bedanken daß sich Euer Gnaden gleich so viele Mühe wegen dem schönen Frack gegeben — und für die Gnade mir solch einen zu versprechen! — allein, mir fiel es nicht ein; wie dies dann mein gewöhnlicher Fall ist; — mich reuet es auch oft daß ich nicht anstatt der Musik die Baukunst erlernt habe, denn ich habe öfters gehört daß derjenige der beste Baumeister sey, dem nichts einfällt. — Ich kann wohl sagen, daß ich ein recht glücklicher und unglücklicher Mensch bin! — unglücklich seit der Zeit da ich Euer Gnaden so schön frisirt auf dem Ball sah! — denn — meine ganze Ruhe ist nun verloren! — nichts als Seufzen und Aechzen! — die übrige Zeit die ich noch auf dem Ball zubrachte, konnte ich nichts mehr tanzen — sondern sprang — das soupee war schon bestellt — ich aß nicht — sondern ich fraß — die Nacht durch anstatt ruhig und sanft zu schlummern — schlief ich wie ein Ratz, und schnarchte wie ein Bär! — und (ohne mir viel darauf einzubilden) wollte ich fast darauf wetten daß es Euer Gnaden à proportion eben auch so gieng! — Sie lächeln? — werden roth? — o ja — ich bin glücklich! — mein Glück ist gemacht! — doch ach! wer schlägt mich auf die Achseln? — wer guckt mir in mein Schreiben? — auweh, auweh, auweh! — mein Weib! — Nun in Gotts Namen; ich hab sie einmal, und muß sie behalten! was ist zu thun? — ich muß sie loben — und mir einbilden, es sey wahr! — Glücklich bin ich, weil ich keine Auerhammer brauche um Euer Gnaden zu schreiben wie Hr. v. Taisen, oder wie er heist! (ich wollte er hätte gar keinen Namen!), denn ich hatte an Euer Gnaden selbst etwas zu schicken. — Und auch außer diesem hätte ich Ursache gehabt Euer Gnaden zu schreiben; doch das traue ich mir in der That nicht zu sagen; — doch warum nicht? — also Courage! — Ich möchte Euer Gnaden bitten, daß — pfui Teufel, das wäre grob! — A propòs; kennen Euer Gnaden das Liedchen nicht? —

> Ein Frauenzimmer und ein Bier
> wie reimt sich das zusamm? —
> Das Frauenzimmer besitzt ein Bier,
> davon schickt sie ein' Bluzer[6] mir,
> so reimt es sich zusamm."

6) Blutzer ächt wienerisch für Krug, Steinkrug.

„Nicht wahr das hätte ich recht fein angebracht? — Nun aber senza burle. Wenn mir Euer Gnaden auf heute abends einen Bluzer zukommen lassen könnten, so würden sie mir wohl eine große Gnade erweisen. — Denn, meine Frau ist — ist — ist und hat Gelüste — und aber nur zu einem Bier welches auf englische Art zugerichtet ist! — nun brav, Weiberl! — ich sehe endlich daß du doch zu etwas nütze bist! — Meine Frau, die ein Engel von einem Weibe ist, und ich der ein Muster von einem Eheman bin, küssen beyde Euer Gnaden 1000mal die Hände und sind ewig dero

getreue Vasallen
Mozart magnus, corpore parvus
et
Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima.«

„Wien den 2ten October
1782
an die Auerhammer bitte kein Kompliment."

Die Leichtigkeit komische Situationen und Einfälle aufzufassen und festzuhalten um ihnen eine bestimmte Darstellung zu geben veranlaßte Mozart noch zu manchen kleinen Leistungen. An Gelegenheitsgedichten mit ziemlich losen und lockeren Reimereien, wie sie damals üblich waren, ließ er es nicht fehlen — es sind davon schon einige Beispiele mitgetheilt worden (I S. 138. 142). Bei Redouten entwarf er die Pläne zu kleinen Pantomimen und schrieb dann die Musik dazu[7]; ja, er machte verschiedene Ansätze zu Lustspielen oder vielmehr Possen, die aber, wie begreiflich, nicht über die ersten Anfänge hinauskamen; es wäre auch Schade gewesen, wenn Mozart mehr Zeit darauf verwendet hätte. Da Reliquien der Art sich erhalten haben, so mögen sie hier auch ihren Platz finden.

7) Von einer solchen Pantomime, welche im Fasching 1783 aufgeführt wurde, berichtet er seinem Vater (12. März 1783). Die Erfindung wie die Musik war von Mozart, der den Arlechino vorstellte, Colombina war die Lange und deren Mann Pierot, ein alter Tanzmeister Merck, der die Darsteller einübte, machte den Pantalone, der Maler Grassi den Dottore. Der Spaß gelang; „ich sage Ihnen," schreibt er „wir spielten recht artig."

Die eine Posse führt den vielversprechenden Titel Der Salzburgerlump in Wien, und es war damit vielleicht auch auf eine Satire abgesehen. Erhalten ist davon nur der folgende Anfang eines Entwurfs[8].

„Erster Ackt.

Erster Auftritt.

Hr. Stachelschwein liest eben einen Brief, den er von Salzburg von seiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod seines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über seinen Verlust, freuet sich aber zugleich über seine Erbschaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen sich beide einander zu sehen. — Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles seit der Zeit als sie mit einander im Polizey=Haus saßen, begegnet ist. — Hr. Stachelschwein sagt seinem Freund daß er nun durch den Todesfall seines Vaters bald in bessere Umstände kommen werde; — er wolle ihm nächstens das mehrere erzählen, dermalen müsse er eilen —. Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiata oder Scultettj gienge — Hr. Stachelschwein antwortet zu keinem aus beyden, sondern zum Kitscha — und so gehen sie auseinander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetti und ihr Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt sich, daß, da es schon 10 uhr ist, Hr. Stachelschwein noch nicht erscheint. — Die Tochter sagt, sie seye froh, so erspare sie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterschiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelschwein und Vorige. —

Hr. Stachelschwein sagt: unterthänigster Diener. — Man spricht von verschiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelschwein frägt sie, ob sie darinnen war, und ob sie ihr gefallen habe. — Fr. v. Sculteti sagt sie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — sagt sie, es wäre ihr zu warm. —“

Hier bricht der Entwurf zu Anfang der zweiten Seite ab;

8) Das Original war im Besitz von Al. Fuchs, bei dem ich es abgeschrieben habe.

man sieht, er ist so liegen geblieben. Weiter gekommen war er mit einem Lustspiel in drei Aufzügen Die Liebesprobe, von welchem ein Bogen erhalten ist und da derselbe ganz beschrieben ist und mitten im Dialog abbricht, so kann wohl noch mehr von Mozart niedergeschrieben sein; daß er das Stück vollendet habe ist kaum anzunehmen. Dieser Anfang lautet folgendermaßen[9].

Die Liebes-Probe.

Ein LustSpiel in Drey Aufzügen.

Personen:

Hr. von Dumkopf
Rosaura. seine Tochter.
Trautel. dessen kammerMädchen
Leander. Liebhaber der Rosaura.
Wurstl. sein bedienter.
Hr. von knödl. Liebhaber der Rosaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Riesin.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Das Theater stellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts steht ein ähnliches Haus.

Man hört schnalzen und Posthorn blasen. Wurstl fährt den Leander auf einem schubkarrn heraus. — bläst und schnalzt.

Wurstl. (leert den schubkarrn aus)

Da sind wir.

Leander. (Der sich von dem boden aufricht)

Du ungeschickter kerl, was hast du denn gemacht.

Wurstl.

Allons. ausgespannt.

Leander.

Du verdamter Esel! — wirft man denn seinen Herrn so hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein ge=

9) Das Original besitzt Dr. H. Härtel; es ist veröffentlicht A. M. Z. XLIII S. 17 ff.

brochen hätte. ich hätte herzlich lust dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteste Rosaura wie eher wie lieber wieder zu sehen, und zu umarmen, zu gros ist, als daß ich mich weiters mit einem solchen laffen, wie du mein sauberer Herr von Wurstl bist, länger aufhalten sollte. —

Wurstl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was sagst du, flegel? — Poltron! — Patron wirst du sagen wollen.

Wurstl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun also, liebster, bester Herr Pol= Patron Sprech' ich; nemmen sie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unschicklichkeit sondern mit fleis gethan; und mein Eyfer sie bald und geschwind hieher zu bringen war so Eyfrig und geschwind, Daß ich aus lauter Eyfer und geschwindigkeit nicht wußte soll' ich sie herwerfen oder herschmeißen.

Leander.

Du bist halt sammt deinem Eyfer und geschwindigkeit der größte Esel den ich in meinem leben gesehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurstl.

Ein andermal will ichs schon besser machen.

Leander.

Was? — noch besser willst du es machen? —

Wurstl.

Natürlich! — wenn ichs heut schlecht gemacht hab, muß ichs Ja ein andermal besser machen.

Leander.

Ja so wohl; — Nun gehe, und mache Daß ich bald das glück wieder genüssen kann meine geliebteste und anbetungswürdigste Rosaura zu Sprechen. — Allons: frisch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus ist es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es sind nun schon Drey volle Jahre daß ich abwesend bin, und es ist mir nicht möglich unter diesen beyden Häusern zu unterscheiden welches Das rechte seye. —

Wurstl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was ist zu machen?

Leander.

Das weis ich selbst nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weist du was Wurstl — horche ein wenig an beyden Häusern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kannst, welche mit der bezaubernden Stimme meiner schönen Rosaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurstl.

Das ist g'scheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewiß gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. (er geht an beyde Häuser und schmeckt)

Leander.

O Rosaura! wie sehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu sehen — zu umarmen. — Nun Wurstl — hörst du was? — was teufel machst du denn? — warum schmeckts du denn so herum? —

Wurstl.

seyens doch still. — wenn Meine trautel in einem von diesen beyden Häusern ist, so schmeck ich sie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz gut; aber seyens Mäusel Still, das sag ich ihnen, sonst verlier ich den geruch, und dann ....

Leander.

Nun so mach nur hurtig.

Wurstl. (schmeckt an dem Hause rechts)

Pfui, Pfui .... das ist ein gestank! — Da ists nichts. (schmeckt an dem Hause links) a ha! — welch himmlisch=süßer geruch! — Ja, Ja, du kommst von meiner lieben trautel; — Nu — geschmeckt hab ich dich, izt möcht' ich dich auch gern sehen. (er klopft an) trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Riesin; und die Vorigen.

Riesin.

Da bin ich, was will der Herr? —

Wurstl. (zurückprellend)

Poz tausend, die ist gewachsen! — (zur Riesin) Ja — bist es, — oder bist es nicht? —

Riesin.

Ja, mein liebs Wursterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm laß dich umarmen. (umarmt ihn)

Wurstl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückst mich ja ganz. — Du warst sonst so ein artiges kleines Ding, so kurz beysamm, und izt bist eine völlige Heygeigen; sag mir doch, wie ist den das zugegangen daß du auf einmal so aufgeschossen bist? —

Riesin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzenswursterl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas schwer dich also zu nennen, da es mir fast ohnmöglich scheint, daß du die trautel das kammerMädchen meiner angebettenen Rosaura seyest — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich also, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegenere zeit, und mache lieber daß meine schöne Rosaura herauskömmt, denn ich muß sie sehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Riesin.

gut, die sollen sie gleich sehen; — o Das wird eine freude seyn! — Doch — Da kömmt sie selbst schon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Riesin. (zu Leander) —

Nun, so gehen sie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich sehe nichts.

Wurstl.

ich auch nicht.

Riesin.

Nun, da; — geben sie acht — Ey, izt haben sie sie getreten.
(die Zwergin weint und schreyt wie ein kleines kind)

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Rosaura seyn —

Wurstl.

Das ist Ja gar ein fatschenkind.

Zwergin.

Und Doch bin ich es, mein Liebster; — Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Rosaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du schon in deiner äußerlichen gestalt nicht mehr das bist, was du warst; — so bist du doch in deinen gesinnungen noch die nemliche.

Wurstl. (zu Leander)

Herr Patron; die ihrige ist weniger worden, und die meinige mehrer, folglich ist die meinige auch vornemer.

Leander. (zu Wurstl)

Ja, die deine ist aber zu viel worden.

Wurstl. (zu Leander)

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, bester Leander, zwar nicht verdenken, daß sie befremdet sind mich in dieser kleinen gestalt zu sehen; Doch wünschte ich daß sie ihrer Verwunderung endlich ein ziel setzen, und sich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Englische Rosaura; sie thun mir im höchsten Grade unrecht; — Erlauben sie daß ich zum beweise meiner unverbrüchlichsten treue und liebe ihre schöne Hand oder vielmehr Handerle küssen darf. (Er knieet nieder und küßt ihr die Hand) — — — —

XII.

Die Urtheile welche Mozart über Vogler seinem Vater mittheilt, sind — selbst wenn man Fröhlichs (Biographie des großen Tonkünstlers Vogler S. 38 f.) Bedauern theilen sollte, daß man „solche für Mozart prostituirliche Briefe, vertrauliche Mittheilungen des noch unreifen Sohnes an den Vater" bekannt gemacht hat — wichtig genug um sie vollständig mitzutheilen. Ich habe sie nur übersichtlich geordnet und, da ich mir nicht anmaße mich zum Richter aufzuwerfen, soviel zur Erläuterung hinzugefügt als nöthig schien, die Aeußerungen Mozarts begreiflich zu machen, ohne die widersprechenden Urtheile unberührt zu lassen. Da ich aus Fröhlichs angeführter Schrift — die übrigens keine Biographie sondern ein Panegyricus eines ziemlich unbestimmten Ideals ist, mehr noch als der Aufsatz A. M. Z. XIX S. 93 ff. — S. 5 ersah, daß K. M. v. Weber im Besitz der Materialien zu einer Biographie Voglers gewesen sei, hoffte ich durch deren Einsicht auch von jener Seite her über Mozarts Aufenthalt in Mannheim und persönliches Verhältniß zu Vogler mich genauer zu unterrichten; allein leider erfuhr ich auf die durch einen Freund eingezogene Erkundigung daß nach Webers Tode mit anderen Papieren auch diese vernichtet seien. Für meinen bestimmten Zweck — der nicht etwa war um jeden Preis Mozarts Aeußerungen zu rechtfertigen — habe ich auf die verschiedenartigen Urtheile und Nachrichten über Vogler aus späterer Zeit so wenig wie möglich Rücksicht genommen, sondern mich auf die frühere Zeit beschränkt. Ein Brief an einen musikalischen Freund in der musikal. Real-Zeitung 1788 S. 60 ff., dessen Verfasser Vogler besser zu kennen behauptet als die Tausende seiner Richter, giebt eine Charakteristik, in welcher über das scheinbare Wohlwollen

die Abneigung so sichtlich die Oberhand gewinnt, daß man schwerlich bloße Ungeschicklichkeit voraussetzen darf. Eine lobpreisende Rechtfertigung Voglers von W. v. K. in Koblenz (musikal. Korresp. 1792 S. 377 ff.) darf dagegen mit vollem Recht ungeschickt heißen; sowie ein Brief von Christmann über Vogler (musik. Korresp. 1790 S. 113 ff.) offenbar der wahre Ausdruck einer aufrichtigen Bewunderung ist.

Gleich bei der ersten Begegnung machte Vogler einen ungünstigen Eindruck auf Mozart. „Der Hr. Vice-Kapellmeister Vogler", schreibt er 4. Nov. 1777 „der neulich das Amt machte, ist einer der musikalischen Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orchester mag ihn nicht"[1]. Um den Grund dieser Abneigung zu erklären, berichtet er später (13. Nov. 1777) was man ihm von Voglers Stellung in Mannheim erzählt hatte. „Nun seine Historie ist ganz kurz. Er kam miserable her, producirte sich auf dem Clavier, machte einen Ballet. Man hatte Mitleiden, der Churfürst schickte ihn in Italien. Als der Churfürst[2] nach Bologna[3] kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: O altezza, questo è un grand uomo! etc. Er fragte auch den P. Martini: Altezza, è buono, ma à poco à poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangi molto[4]. Als

1) „Von Seiten der Kapelle erlebte er Geringschätzung, die wahrscheinlich Folge von Neid war; überhaupt war Mannheim besonders damals immer zwischen zwei Factionen getheilt" (musik. Real-Zeit. 1788 S. 70).

2) Karl Theodor machte im Jahr 1774 eine Reise nach Italien.

3) Dies ist ein Irrthum, Valotti lebte bekanntlich in Padua.

4) Ueber seine Studien in Italien erzählt Vogler (Choralsystem S. 6 f.): „Karl Theodor schickte mich von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Historiker, als Menschenfreund und Meister so vieler Meister in der Praktik berühmt war. Mit einer schüchternen Verehrung, die mir sein Name eingeflößt, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plötzliche Aenderung ging bei mir vor, da er mir gutmüthig sagte: wir haben kein anderes als das Fuxische System. — — Dergleichen schreckte mich ab der Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forschungsgeist nie hätte befriedigen können. — Aber in welche Verlegenheit gerieth ich nicht durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiäner, als Priester ohnehin die stolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte) oder gegen meine Ueberzeugung zu handeln! Zudem war keine Aussicht vorhanden bei Valotti anzukommen, der schlechterdings Nie-

Vogler zurück kam, wurde er geistlich und gleich Hofkaplan, producirte ein Miserere, welches, wie mir Alles sagt, nicht zu hören ist, denn es geht Alles falsch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte; er ging also zum Churfürsten und beklagte sich, daß das Orchester ihm zu Fleiß und zu Trotz schlecht spielte; mit einem Worte, er wußte es halt so gut herum zu drehen (spielte auch so kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern[5]), daß er Vice-Kapellmeister geworden[6]. Das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht[7]."

---

mand lehren wollte. Endlich gelang es mir mich von dem loszureißen, der als Theoretiker mich bilden sollte, den zu versöhnen, von welchem mein irdisches Glück abhing, und den zu fesseln, der sich nie einem Schüler mitgetheilt hatte, der aber zuletzt auch meiner überdrüssig (fast dürfte ich sagen, auf meine Jugend und Nation neidisch) noch den sechsten und vorletzten Monat des mir in der Tonlehre gegebenen Unterrichts sich äußerte: Egli vuol imparare in cinque mesi ciò che io ho imparato in cinquant' anni!" Nicht ganz genau ist also was Christmann (musik. Korr. 1790 S. 116) erzählt, Vogler habe nie Martinis Unterricht genossen und sei vom Churfürsten selbst an Valotti gewiesen. War übrigens Vogler mit seinem Lehrer, so war Martini auch mit seinem Schüler nicht zufrieden. J'ai trouvé, sagt Fétis (Biogr. univ. VIII p. 480), à Bologne dans la correspondance manuscrite du P. Martini une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais.

5) Dergleichen Gerede konnte freilich in Mannheim leicht entstehen, wo Jesuiten und Maitressen auf Karl Theodor den größten Einfluß hatten. Sehen wir doch Mozart selbst auf Anrathen seiner Freunde sich den Weg zum Churfürsten durch Aufmerksamkeiten gegen dessen natürliche Kinder bahnen, ohne daß er etwas Arges darin findet.

6) Einen sehr üblen Eindruck macht Voglers Verhältniß zu Knecht. Christmann erzählt (mus. Korr. 1790 S. 117 f.), unter mehreren Novitäten, welche Vogler ihm mitgetheilt habe, sei die auffallendste gewesen, daß er ihm versicherte, nicht Hr. Knecht in Bibrach, sondern er selbst sei der Verfasser jener gegen Weisbek gerichteten Streitschrift, die 1785 in Ulm herauskam; er wisse daher nicht, wie es zugegangen sei daß Hr. Knecht sie auf seine Rechnung genommen und die Ehre der Autorschaft sich stillschweigend angemaßt habe. Dagegen erklärte nun Knecht (mus. Korr. 1791 S. 97 ff.) in einer abgenöthigten Selbstvertheidigung, er sei der Verfasser jener Schrift und berief sich auf die Aufforderung Voglers, selbst dieselbe zu schreiben und sein eigenhändiges zum Druck eingesandtes Manuscript. Soviel ich weiß hat Vogler dazu geschwiegen.

7) In der musik. Korresp. 1790 S. 132 ist darauf hingedeutet, daß Mißgunst sich bestrebt habe eine von Holzbauers schönsten Opern fallen zu

„Er ist ein Narr, der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommneres sey als er. Er veracht die größten Mei=

---

machen und deshalb Zwietracht zwischen dem Componisten und Dichter zu stiften. Hierauf antwortete Vogler (ebend. S. 185 ff.): „Die Oper ist Günther von Schwarzburg, der junge Dichter Hr. Prof. Klein. Die Kabalen — wer hat sie erregt? Vermuthlich müssen es Opern=Compositeurs sein. Der ältere Toeschi erklärte sich, daß er für eine außerordentliche Gratifikation von 3000 Gulden keine Oper setzen wolle, weil diese Summe doch noch zu geringe sey, um sich auslachen zu lassen."

„Herr Cannabich hat nie ein Lied von eigener Composition hören lassen. Sein Lobredner Freiherr von Gemmingen kündigte zwar in den kleinen dramaturgischen Blättern vor 12 Jahren von ihm die Musik zu Schwans Azakia an. Sie ist aber noch nicht erschienen und zwei von meinen Tonschülern haben sie gesetzt."

„Der einzige Operncompositeur in Mannheim war ich [Vogler hatte damals freilich noch keine Oper geschrieben] — aber neidisch konnt ich nie auf Holzbauers Arbeit werden; weil der H. H. auf kurfürstlichen Befehl mir sie antrug und ich wegen der Tonschule, die ich errichten, wegen dem Systeme, das ich herausgeben wollte, sie von mir abgelehnt habe."

„Da aber die ganze Mannheimer Welt sich gegen meine Schule sträubte, gegen meine neue Lehrart empörte, so wurde dem Hrn. Holzbauer um so wärmer, um so bereitwilliger der Beifall zugeklatscht, als geschäftiger jedermann sein wollte meine Heterodoxie — man nannte H. den katholischen und mich den protestantischen Kapellmeister besonders wegen meiner Schule, woran aller Art Christen und selbst Juden Theil nahmen — in der Geburt gleich zu ersticken oder wie überflüssige junge Hunde zu ersäufen."

„Weder Francesco de Majo mit seiner Ifigenia in Tauride 1762, noch mit seinem Allessandro nell' India 1764;
noch Traetta mit seiner Sofonisba 1766;
noch Holzbauer selbst mit seinem Adriano in Siria 1768;
noch Piccini mit seinem Catone in Utica 1770;
noch Chr. Bach mit seinem Temistocle 1772 und Lucio Silla 1774
alle vier verdienstvolle Männer fanden nicht den allgemeinen Beifall — solchen Lärm erregten sie alle nicht, als 1776 die deutsche Oper, die zur Zeit der Revolution der Deutschheit, wo eine deutsche Gesellschaft gestiftet ward, wo wir alle von einem deutschen Bigotisme angesteckt waren, wo wir uns einer Sünden fürchteten ein fremdes auch mit Bürgerrecht begabtes Wort einzumischen, statt Tabatière Nasenkrautstaubschachtel einführen wollten — mit dem inneren Gehalt (denn sie ist besonders durch ein beständiges Gewebe von allen verschiedenen Instrumenten sehr unterhaltend) den äußeren Werth als Brustmauer gegen die verhaßte Voglerische Reformation zu verbinden wußte. Doch — vielleicht ziehlt der Verf. auf eine Anekdote, die sich zu der Zeit ereignete."

„Da ich mich manchesmal mit Improvisationen abgebe, mir Worte vorlegen lasse und aus dem Stegreife sogleich Gesang und Begleitung auf dem Klavier dazu liefere, so ließ ich mich 1776 vom Pr. Kl. bereden, wohl=

ster[8]; mir selbst hat er den Bach verachtet. Bach hat hier zwey Opern geschrieben, wovon die erste besser gefallen, als die zweyte. Die zweyte war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche zu Mailand geschrieben habe, so wollte ich sie sehen. Ich wußte von Holzbauer, daß sie Vogler hat; ich begehrte sie von ihm. Von

---

gemerkt bereden, um ein gleiches mit G. v. Schw. vorzunehmen. Die Freude eines jungen Dichters das erstemal seine Zeichnung kolorirt zu sehen kennt keine politischen Grenzen: er vergaß sich so sehr daß er sie einem Weibe, die in dergleichen Sachen auch keine Toleranz kannte (es war Holzbauers Gemahlin) mittheilte und darüber sich und mir ein schwarzes Hagelwetter über den Kopf herbeilockte. Es zog so vorüber wie mehrere schwarze Wolken auf dieser Welt, die die Augen nicht trüben, die nur vorsichtiger machen. Im Grunde schaden solche Theaterdonner ebensowenig als die von meiner Orgel."

„Diese einzige Anekdote konnte den Biographen zu dieser Stichelei verleiten und reichte ihm nach seiner Meinung hinreichenden Stoff um seinen angeblich beneideten Helden zu bemitleiden."

Ich habe dieses lange Actenstück mitgetheilt weil es eine lebendige Vorstellung von dem musikalischen Parteitreiben in Mannheim zu jener Zeit giebt; man sieht Vogler übte Vergeltung, allein den Eindruck von Bescheidenheit, Würde und Einfachheit einer großen Natur wird man schwerlich durch dasselbe bekommen.

8) Auch in der musik. Real-Zeitung 1788 S. 69 ist von der Geringschätzung die Rede, „mit welcher er von den Werken allgemein als groß anerkannter Männer sprach, als z. B. von den Compositionen eines C. P. Em. Bachs, eines Schweizers." Dagegen bezeugt Christmann (musikal. Korr. 1790 S. 116) daß Vogler mit Ruhm und Anerkennung von Kunstgenossen rede und Männern wie Naumann in Dresden, Maier in Hannover, Albrechtsberger u. a. m. volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. So sagt auch später Gld (A. M. Z. XX S. 85): „Vogler war nichts weniger als zanksüchtig, stolz, anmaßend; aber es war ein Streit, eine Differenz in seinem Innern, wozu es ihm an Kraft fehlte die aufgehobene Einheit wiederherzustellen. Deswegen mußte sein mehr scharfes als gründliches, unter einem glänzenden Reichthum von treffenden Bemerkungen den Mangel der Methode und eines systematischen Zusammenhangs sich selber verschleierndes Denken sich an Gegner richten; diese aber verkannten die Natur und den Drang seines Bedürfnisses. So weit ich Vogler persönlich gekannt habe weiß ich davon zu sagen und das bezeugen hier am Ort alle die häufigern Umgang mit ihm pflegten, daß er der neidloseste, gerechteste, billigste, schonendste, mit Freudigkeit und Enthusiasmus sich in Lob ergießende Beurtheiler seiner Kunstverwandten war, wenn Genialität das Werk auszeichnete. Gegen ungerechte Angriffe vertheidigte er solche Männer mit gleichem Nachdruck wie sich selbst, wenn er übrigens auch sie unter seine Feinde zählte." Verschiedene Urtheile der Art lassen sich leicht begreifen.

Herzen gern, antwortete er mir; morgen werde ich sie Ihnen gleich schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen. Etliche Täge darauf, als er mich sah, sagte er zu mir ganz spöttisch: Nun, haben Sie was Schönes gesehen? Haben Sie was daraus gelernt? — Eine Aria ist gar schön — wie heißt der Text? (fragte er einen, der neben ihm stund) — Was für eine Aria? — Nu, die abscheuliche Aria von Bach, die Sauerey — ja, Pupille amate, die hat er gewiß im Punschrausch geschrieben. Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beym Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beym Churfürsten auch schon ausgedient."

So wenig er ihn als Klavierspieler gelten ließ (S. 109 ff.), so wenig war er von seinem Orgelspiel befriedigt, als er ihn bei der Probe der Orgel in der lutherischen Kirche gehört hatte. „Er ist so zu sagen" schreibt er (18. Dec. 1777) „nichts als ein Hexenmeister; so bald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren und Presto. Da ging ich hinauf zu ihm, ich will ihm in der That lieber zusehen, als zuhören."

Wenn es möglich ist, so mißfielen ihm seine Compositionen noch mehr[9]. Bald nach seiner Ankunft ging er aus einer Probe

---

9) Auch Schubart, so sehr er Vogler bewundert sagt (Aesthetik S. 133 ff.): „Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie, und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl als in seiner Spielart Pedantismus"; was er von seinem Systematisiren herleitet. „Daher" sagt er „haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. — Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Studiums als des Genies. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle." Grimm sagt von der in Paris 1783 glänzend durchgefallnen komischen Oper Voglers La Kermesse ou la foire flamande sogar (Correspond. littér. XI p. 466): Quant à la musique, il faut avouer que c'est peutêtre ce qui a été donné depuis longtemps de plus trivial sur ce théâtre; elle est pour ainsi dire sans aucune intention, sans caractère et sans ori-

fort, wie er dem Vater schreibt (4. Nov. 1777), „dann man hat einen Psalm Magnificat probirt vom Vice-Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stund gedauert.“ Diese ungünstige Meinung bestätigte sich ihm nur, als er später (19. Nov.) eine Messe von Vogler hörte. „Ich war im Amt, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war, und wovon schon vorgestern Nachmittags die Probe war, ich aber gleich nach geendigtem Kyrie davon ging. So habe ich mein Lebetag nichts gehört; es stimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen beyn Haaren hinein reißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar Nichts sagen. Ich sage nur das, daß es unmöglich ist, daß ein Vogler'sches Amt einem Compositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann; denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön? — — Gott behüte! — übel und sehr übel werden, und das auf zwey- oder dreyerley Manieren, nämlich, daß kaum dieser Gedanke angefangen, kömmt gleich was Anderes und verderbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Orte, oder er ist endlich durch den Satz der Instrumente verdorben[10]. So ist die Musik des Vogler.“

Danach kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn Mozart von Voglers Theorie ebensowenig befriedigt war. „Ich sehe aus des Papa Schreiben“ schreibt er (13. Nov. 1777) „daß Sie des Voglers Buch[11] nicht gelesen haben. Ich habe es jetzt gelesen, denn ich habe es von Cannabich entliehen. — Es dient mehr zum Rechnen als zum Componiren lernen. Er sagt, er macht in drey Wochen einen Compositeur und in sechs Wochen einen Sänger. Man hat es aber noch nicht gesehen.“

---

ginalité, quoique d'une facture infiniment baroque. C'est à cette triste musique qu'il faut essentiellement imputer la chute peu commune de cette bagatelle.

10) Diese Urtheile Mozarts sind commentirt in den Briefen eines Wohlbekannten II S. 36 ff.

11) Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776. 8.

XIII.

Ich theile den S. 178 erwähnten Brief Leop. Mozarts an seinen Sohn vom 12. Febr. 1778 hier vollständig mit, indem ich theils aus Wolfgangs Antwort theils aus anderen Quellen die nöthigen Erläuterungen hinzufüge. Dieser Brief gewährt nicht allein die klarste Einsicht in die damalige Situation, sondern er ist auch das beste Zeugniß für den Charakter beider Mozarts und ihr Verhältniß zu einander.

„Deinen Brief vom 4ten habe mit Verwunderung und Schröcken durchlesen. Ich fange auch an ihn heute den 11ten zu beantworten, indem ich die ganze Nacht nicht habe schlafen können, und so matt bin, daß ich ganz langsam Wort für Wort schreiben, und ihn nach und nach bis morgen zu Ende bringen muß. Ich war Gottlob jetzt immer wohl auf; allein dieser Brief an dem ich meinen Sohn an nichts anderm mehr erkenne als an dem Fehler, daß er allen Leuten auf das erste Wort glaubt, sein zu gutes Herz durch Schmeicheleyen und gute schöne Worte jedermann blosstellt, sich von jedem auf alle ihm gemachten Vorstellungen nach Belieben hin und herlenken läßt und durch Einfälle und grundlose nicht genug überlegte, in der Einbildung thunliche Aussichten sich dahin bringen läßt, dem Nutzen fremder Leute seinen eigenen Ruhm und Nutzen, und sogar den Nutzen und die seinen alten ehrlichen Eltern schuldige Hilfe aufzuopfern, dieser Brief hat mich um so mehr niedergeschlagen, als ich mir vernünftige Hoffnung machte, daß Dich einige Dir schon begegnete Umstände und meine hier mündlich und Dir schriftlich gemachte Erinnerungen hätten überzeugen sollen, daß man, um sein Glück sowohl, als auch sein nur gemeines Fortkommen in der Welt zu suchen, und unter der so verschiedenen Art guter, böser, glücklicher und unglücklicher Menschen endlich das gesuchte Ziel zu

erreichen sein gutes Herz mit der größten Zurückhaltung verwahren, nichts ohne die größte Ueberlegung unternehmen und sich von enthusiastischen Einbildungen und ohngefähren blinden Einfällen niemals hinreißen lassen müsse. Ich bitte Dich, mein lieber Sohn, lese diesen Brief mit Bedacht, nehme Dir die Zeit solchen mit Ueberlegung zu lesen — großer gütiger Gott die für mich vergnügten Augenblicke sind vorbey, wo Du als Kind und Knab nicht schlafen gingst, ohne auf dem Stuhl stehend, mir das oragnia figataxa vorzusingen, mich öfters und am Ende auf das Nasenspitzl zu küssen und mir zu sagen, daß, wenn ich alt seyn werde, Du mich in einem Kapsel, wo ein Glas vor, vor aller Luft bewahren wolltest, um mich immer bei Dir und in Ehren zu halten[1]. Höre mich demnach mit Geduld"!

„Unsere Salzburger Bedrückungen sind Dir vollkommen bekannt, Du weist mein schlechtes Auskommen, und endlich warum ich Dir mein Versprechen gehalten, Dich weiter gehen zu lassen und alle meine Drangsalen. Die Absicht Deiner Reise waren zwei Ursachen: oder einen beständigen guten Dienst zu suchen, oder wenn dieses mislingt, sich an einen großen Platz zu begeben, wo große Verdienste sind. Beides ging auf die Absicht Deinen Eltern beizustehen und Deiner lieben Schwester fortzuhelfen, vor allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit schon geschehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und jetzt nur ganz alleine auf Dich ankommt in eins der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente schuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Reichthum, mit Allem für Deine Familie wohl versehen bei aller Welt in Ansehen sterben willst?"

---

1) „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Sessel stehend das oragna fiagata fà sang und Sie auf das Nasenspitzl küßte, sind freylich vorbey, aber hat dessentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorsam gegen Sie abgenommen? — mehr sage ich nicht." (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778.)

„Deine Reise ging nach München — Du weißt die Absicht — es war nichts zu thun. Wohlmeinende Freunde wünschten Dich da zu haben — Dein Wunsch war da zu bleiben. Man verfiel auf die Gedanken eine Gesellschaft zusammen zu bringen, ich darfs nicht umständlich wiederholen. Den Augenblick fandest Du die Sache thunlich, — ich fand es nicht — lese nach was ich Dir geantwortet. Du hast Ehre im Leibe: — hätte es, wenns auch geschehen wäre, Dir Ehre gemacht, von 10 Personen und ihrer monatlichen Gnade abzuhangen? da warst Du ganz erstaunlich für die kleine Sängerin des Theaters eingenommen[2] und wünschtest nichts mehr als dem deutschen Theater aufzuhelfen: itzt erklärst Du Dich, daß Du nicht einmal eine komische Oper schreiben möchtest. Sobald Du beim Thor in München hinauswarst, hatte Dich auch, wie ich vorhersagte, Deine ganze freundschaftliche Subscribentengesellschaft vergessen — und was wäre es nun in München gewesen? — Am Ende siehet man immer die Vorsehung Gottes. In Augsburg hast Du auch Deine kleinen Scenen gehabt, Dich mit meines Bruders Tochter lustig unterhalten, die Dir nun auch ihr Portrait schicken mußte[3]. Das übrige habe Euch in den ersten Briefen nach Mannheim geschrieben. In Wallerstein machtest Du ihnen tausend Spaß, tanztest herum und spieltest, so daß man Dich als einen lustigen, aufgeräumten närrischen Menschen den damals abwesenden anpries[4], welches dem Herrn Beecké Gelegenheit gab, Deine Verdienste herunter zu setzen, die nun aber bei den zwey Herrn durch Deine Composition und die Spielart Deiner Schwester in ein anders

2) Vgl. II S. 48 f.

3) „Was Sie so beissend wegen meiner lustigen Unterhaltung mit Ihres Bruders Tochter schreiben, beleidigt mich sehr; weil es aber nicht dem also ist, so habe ich nichts darauf zu antworten" (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778). In der That hatte der Vater früher dies mit mehr Humor angesehen (II S. 73 ff.); hier aber wo er seinen Sohn auf die Gefahr ernstlich aufmerksam machen will, die ihm durch die leichte Erregbarkeit und offene Hingebung seiner Zuneigung droht, dient auch dies Verhältniß, und nicht mit Unrecht, seiner Induction.

4) „Wegen Wallerstein weiß ich gar nicht was ich sagen soll; da bin ich beim Beecke' sehr zurückhaltend und serios gewesen; und auch an der Officiertafl mit einer rechten auctorité da gessen und mit keinem Menschen ein Wort geredet. Ueber das wollen wir Alles hinausgehen, das haben Sie nur so in der ersten Hitze geschrieben" (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778).

Licht gesetzt worden, da sie immer sagte: ich bin nur eine Schülerin meines Bruders, so daß sie die größte Hochachtung für die Deine Kunst haben, und sich sehr über des Herrn Beecké schlechte Composition hinausließen[5]."

„In Mannheim hast Du sehr wohl gethan, Dich bei dem Herrn Cannabich einzuschmeicheln. Es würde aber ohne Frucht gewesen sein, wenn er nicht seinen doppelten Nutzen dabei gesucht hätte. Das übrige habe Dir schon geschrieben. Da wurde nun die Mlle. Tochter des Herrn Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Portrait ihres Temperaments im Adagio der Sonate ausgedrückt, kurz diese war nun die Favoritperson. Dann kamst Du in die Bekanntschaft des Herrn Wendling. Jetzt war dieser der ehrlichste Freund, und was dann alles geschehen, darf nicht wiederholen. In einem Augenblick kommt die neue Bekanntschaft mit Herrn Weber: nun ist alles Vorige vorbei, itzt ist diese Familie die redlichste, christlichste Familie und die Tochter ist die Hauptperson des zwischen Deiner eigenen und dieser Familie vorzustellenden Trauerspiels und alles was Du Dir in dem Taumel, in den Dich Dein für alle Leute offenes gutes Herz gesetzt hat, ohne genugsame Ueberlegung einbildest, so richtig und so unfehlbar thunlich als wenn es schon ganz natürlich so gehen müßte."

„Du gedenkest sie als Prima Donna nach Italien zu bringen. Sage mir ob Du eine Prima Donna kennst, die als Prima Donna, ohne vormals schon in Deutschland öfters recitirt zu haben, das Theater in Italien betreten. Wie viele Opern hat nicht die Sgra. Bernasconi[6] in Wien recitirt und zwar Opern in den größten Affecten und unter der genauesten Kritik und Unterwei-

---

5) Anton Janitsch (geboren 1753 gest. 1812), ein Schüler von Pugnani und berühmter Violinist, und Joseph Reicha (geboren 1746 gest. 1795), ein angesehener Violoncellist, beide damals Mitglieder der Kapelle in Wallerstadt, befanden sich im Januar 1778 in Salzburg. Schon am 26. Januar schrieb Leop. Mozart seinem Sohn: „Die zwey Herrn von Wallerstein wollten absolute die Nannerl spielen hören; sie ließen es sich entwischen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu schließen, sowie sie sehr darauf drangen etwas von Deiner Composition zu hören. Sie spielte Deine Sonate von Mannheim recht trefflich mit aller expression; sie waren über ihr Spiel und über die Composition sehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl Dein Trio ex B, und recht vortrefflich."

6) Vgl. I S. 212.

sung des Gluck und Calsabigi! Wie viele Opern sang die Mlle. Deiber[7] in Wien unter der Unterweisung des Hasse und unter dem Unterricht der alten Sängerin und berühmtesten Actrice der Sgra. Tesi, die Du beim Prinzen Hildburghausen gesehen und als ein Kind ihre Mohrin küßtest[8]! Wie vielmal recitirte die Mlle. Schindler[9] auf dem Wiener Theater, nachdem sie ihren Anfang bei einer Hausoper auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweisung des Hasse und der Tesi und des Metastasio machte! — Haben alle diese Personen es wagen dürfen sich dem italiänischen Publikum auszusetzen? und wie viele Protection und wie viel vermögende Empfehlungen hatten sie dann erst nöthig um zu ihrem Zweck zu gelangen? Fürsten und Grafen empfahlen sie und in Ruhm stehende Componisten und Poeten stunden für ihre Geschicklichkeit. Und Du willst ich soll nur an Luggiati schreiben, Du wolltest um 50 duggati die Opera schreiben, da Du doch weißt, daß die Veroneser kein Geld haben, und niemals eine neue Opera schreiben lassen. Ich soll jetzt auf die Ascensa Bedacht sein, da mir Michelagata nicht einmal eine Antwort auf meine 2 vorige Schreiben gab[10]. Ich lasse, daß die Mlle. Weber wie eine Gabrielli singt, daß sie eine starke Stimme für die italiänischen Theater hat u. s. w., daß sie für eine Prima Donna gut gewachsen ist u. s. w., so ist es lächerlich daß Du für ihre Aktion gut stehen willst. Da gehört was mehreres dazu, und die altkindische auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlicher Menschenliebe unternommene Bemühungen des alten Hasse hat die Miß Davis auf ewig von der welschen Schaubühne verbannt, da sie die erste Sera ausgezischet und ihr Part der de

7) Vgl. I S. 87.

8) Ueber Vittoria Tesi, welche nach ihrem Abgang von der Bühne im Hause des Prinzen von Hildburghausen lebte, wird man Dittersdorfs Erzählung (Selbstbiogr. 4 S. 16 ff.) gern lesen. Sie soll häßlich gewesen sein und keine schöne Stimme gehabt haben, aber die Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks in Spiel und Gesang war unwiderstehlich (Le brigandage de la mus. ital. p. 42). Sie starb 1775 sehr bejahrt.

9) Katherine Leidner, geb. 1753, war von ihrem Schwager Schindler erzogen worden, und betrat unter diesem Namen als Sängerin die Bühne in Wien, fand dann in Italien und London großen Beifall, und verheirathete sich 1777 mit Bergobzoom. Sie ward 1780 in Braunschweig, 1783 in Prag engagirt und starb dort 1788.

10) Vgl. II S. 59.

Amicis übergeben wurde[11]. Nicht nur ein Frauenzimmer, sondern schon ein auf dem Theater geübter Mann, zittert bei seinen ersten Auftritten in einem fremden Lande. Und glaubst Du das ist alles? keineswegs — ci vuole il possesso di teatro, sogar, bei einem Frauenzimmer in Betreff des Anzugs, der Figur, des Aufputzes u. s. w. Doch, Du weißt alles selbst, wenn Du nachdenken willst; ich weiß, die scharfe Ueberlegung alles dieses wird Dich überzeugen, daß Dein Einfall zwar von gutem Herzen kommt, aber seine Zeit und große Vorbereitung braucht, und ganz ein anderer Weg muß genommen werden, solchen nach einiger längerer Zeit auszuführen. Welcher Impresario würde nicht lachen, wenn man ihm ein Mädchen von 16 oder 17 Jahren, die noch niemals auf dem Theater gestanden, recomandiren wollte."

„Dein Vorschlag (ich kann kaum schreiben, wenn ich daran denke), der Vorschlag mit Herrn Weber und NB. 2 Töchtern herumzureisen hätte mich beinahe um meine Vernunft gebracht. Liebster Sohn! wie kannst Du Dich von einem so abscheulichen Dir zugebrachten Gedanken auch nur auf eine Stunde einnehmen lassen. Dein Brief ist nicht anders als wie ein Roman geschrieben. —— Und Du könntest Dich wirklich entschließen mit fremden Leuten in der Welt herumzuziehen? Deinen Ruhm, Deine alten Eltern, Deine liebe Schwester auf die Seite zu setzen? mich dem Fürsten und der ganzen Stadt, die Dich liebt, dem Spott und Gelächter auszusetzen? ja dem Spott, und Dich der Verachtung auszusetzen, da ich aller Welt, die mich immer fragte, sagen mußte, daß Du nach Paris gehen wirst, und am Ende wolltest Du mit fremden Personen auf gerathewohl herumziehen? Nein, das kannst Du nach einem Bischen Ueberlegung nicht einmal mehr gedenken. — Doch damit ich Euch alle Eurer Uebereilung

11) Cecilia Davis, die jüngere Schwester der berühmten Harmonicaspielerin, begleitete diese auf ihren Reisen. Während des Aufenthalts in Wien wohnte sie in demselben Hause mit Hasse und genoß dessen Unterricht (Burney Reise II S. 203 f.). Sie trat im Jahre 1771 in Neapel auf und dort müßte die von Leop. Mozart erzählte Begebenheit vorgefallen sein. In den nächsten Jahren rivalisirte sie in London glücklich selbst mit der Gabrielli (Busby Gesch. der Musik II S. 402 ff.); später trat sie auch in Florenz auf — man nannte sie l'Inglesina — kehrte 1784 nach London zurück und trat von der Bühne ab.

überzeuge, so wisse, daß itzt eben die Zeit kommt wo keinem vernünftigen Menschen so etwas beifallen kann. Die Umstände sind dermal so daß man nicht einmal weiß, an was für Orten überall Krieg ausbrechen wird, da an allen Orten die Regimenter theils marschiren theils in Bereitschaft stehen. — In die Schweiz? — in Holland? ja da ist den ganzen Sommer keine Seele und im Winter bekömmt man in Bern und Zürich genau so viel, daß man nicht Hunger stirbt; sonst ist nirgends nichts. Und Holland hat jetzt auf andere Sachen als Musik zu denken und den halben Theil der Einnahmen frißt Herr Hummel [12] und die Concertunkosten, und wo blieb dann dein Ruhm? Das ist nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponisten, für Schmierer, für einen Schwindl [13], Zappa [14], Ricci [15] u. s. w. Nenne mir einen großen Componisten, der sich würdiget einen solchen niederträchtigen Schritt zu thun? —— Fort mit Dir nach Paris und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt; da behandelt der Adel Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit; da sieht man eine schöne Lebensart, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer deutschen Cavaliers und Damen, und da machst Du Dich in französischer Sprache fest."

„Was die Gesellschaft mit Wendling u. s. w. betrifft, hast Du sie gar nicht nöthig. Du hast sie längst gekannt, und hat es Deine Mama nicht eingesehen, waret Ihr beyde blind? Nein, ich weiß, wie es sein wird. Du warst dafür eingenommen und sie

---

12) Hummel war Musikverleger in Amsterdam und derjenige, der für fremde Künstler gegen gute Spesen Alles besorgte, was zu einer guten Aufnahme beim Publicum erforderlich schien.

13) „Friedrich Schwindel", berichtet Gerber „ein sehr angenehmer und beliebter jetzt lebender Componist, aber unstät und flüchtig und nicht länger an einem Orte, als er seinem Hang zum Vergnügen daselbst genugthun kann." Er hielt sich um 1770 im Haag auf, ging dann nach Genf, von da nach Mühlhausen, Lausanne und starb 1786 in Karlsruhe.

14) Francesco Zappa, ein Violoncellist, der auf Concerte reiste.

15) Pasquale Ricci geb. in Como 1733, hielt sich lange auf Reisen auf, und mochte wohl während dieser Zeit Leop. Mozart bekannt geworden sein; er lebte dann in Paris und zuletzt wieder in Como.

durfte es nicht wagen, Dir zu wiedersprechen. Ich bin böse, daß es Euch beiden an Vertrauen und der Aufrichtigkeit fehlt, mir Alles umständlich und redlich zu berichten; Ihr machtet es mir mit dem Churfürsten ebenso und am Ende mußte doch Alles herauskommen. Ihr wolltet mir Verdruß ersparen und am Ende schüttet Ihr mir eine ganze Lauge von Verdrießlichkeiten auf einmal über den Kopf herab, die mich fast ums Leben bringen. Ihr wißt und habt 1000 Proben, daß mir der gütige Gott eine gesunde Vernunft gegeben, daß mir der Kopf noch am rechten Orte steht, und daß ich in den verwirrtesten Sachen oft einen Ausweg gefunden und eine Menge Sache vorausgesehen und errathen: was hielt Euch denn ab mich um Rath zu fragen und allziit nach meinem Willen zu thun? Mein Sohn, Du hast mich mehr als Deinen aufrichtigen Freund, als einen scharfen Vater anzusehen — denke nach, ob ich Dich nicht allzeit freundschaftlich behandelt und wie ein Diener seinen Herrn bedient, auch Dir alle mögliche Unterhaltung verschafft, und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen größten Unbequemlichkeit geholfen habe?" — —

XIV.

Ich stelle hier die Briefe, welche den Tod der Mutter betreffen, vollständig zusammen, so weit sie diesen angehen; sie sind so charakteristisch für Vater und Sohn und das ganze Familienleben daß sie nicht fehlen dürfen. Der Brief an Bullinger, in welchem er diesem die Trauerbotschaft schreibt, damit dieser sie dem Vater zur geeigneten Zeit mittheile, lautet wie folgt.

1.

Paris, ce 3 Juillet 1778.

„Allerbester Freund! (für Sie ganz allein.)

Trauern Sie mit mir, mein Freund! — Dieß war der traurigste Tag in meinem Leben — das schreibe ich um zwey Uhr Nachts — ich muß es Ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr! — Gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das sah ich klar — mithin habe ich mich in Willen Gottes gegeben. — Er hat sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. Stellen Sie sich nur alle meine Unruhe, Angst und Sorgen vor, die ich diese vierzehn Tage ausgestanden habe. — Sie starb, ohne daß sie etwas von sich wußte — löschte aus wie ein Licht. Sie hat drey Täge vorher gebeichtet, ist communicirt worden und hat die heilige Oelung empfangen. — Die letzten drey Täge aber phantasirte sie beständig, und heut aber um 5 Uhr 21 Minuten griff sie in Zügen, verlor also gleich dabey alle Empfindung und alle Sinne — ich drückte ihr die Hand, redete sie an — sie sahe mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand Nichts — so lag sie, bis sie verschied, nämlich in fünf Stunden, um 10 Uhr 21 Minuten Abends — es war Niemand

dabey, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Herr Haina und die Wächterin. — Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute ohnmöglich schreiben — ich bin der Meynung, daß sie hat sterben müssen — Gott hat es so haben wollen. Ich bitte Sie unterdessen um Nichts, als um das Freundstück, daß Sie meinen armen Vater ganz sachte zu dieser traurigen Nachricht zubereiten — ich habe ihm mit der nämlichen Post geschrieben — aber nur, daß sie schwer krank ist — warte dann nur auf eine Antwort, damit ich mich darnach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Muth! — Mein Freund! — Ich bin nicht itzt, sondern schon lange her getröstet! — ich habe aus besonderer Gnade Gottes Alles mit Standhaftigkeit und Gelassenheit übertragen. Wie es so gefährlich wurde, so bat ich Gott nur um zwey Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbstunde für meine Mutter, und dann für mich um Stärke und Muth — und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwey Gnaden im größten Maaße verliehen. Ich bitte Sie also, bester Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, sprechen Sie ihm Muth zu, daß er es sich nicht gar zu schwer und hart nimmt, wenn er das Aergste erst hören wird. Meine Schwester empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen — gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie — sagen Sie ihnen noch nicht, daß sie todt ist, sondern präpariren Sie sie nur so dazu — thun Sie, was Sie wollen, — wenden Sie Alles an — machen Sie nur, daß ich ruhig seyn kann — und daß ich nicht etwa ein anderes Unglück noch zu erwarten habe. — Erhalten Sie mir meinen lieben Vater, und meine liebe Schwester. Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie — Adieu, ich bin

Dero

gehorsamster, dankbarster Diener

Wolfgang Amadé Mozart."

„Aus Fürsorg:

Rue du gros chenet, vis-à-vis celle du croissant
à l'hôtel des quatre fils aimont.«

Zu gleicher Zeit schrieb er an seinen Vater folgenden Brief um ihn vorzubereiten.

2.

Paris, den 3. July 1778.

„Ich habe Ihnen eine sehr unangenehme und traurige Nachricht zu geben, die auch Ursach ist, daß ich auf Ihren letzten, vom 11ten Juny datirten Brief nicht eher habe antworten können. Meine liebe Mutter ist sehr krank — sie hat sich, wie sie es gewohnt war, Ader gelassen, und es war auch sehr nothwendig; es war ihr auch ganz gut darauf. Doch einige Täge darnach klagte sie — Frost und auch gleich Hitze, — bekam den Durchfall, Kopfwehe, anfangs brauchten wir nur unsere Hausmittel, antispasmodisch Pulver; wir hätten auch gern das schwarze gebraucht, es mangelte uns aber, und wir konnten es hier nicht bekommen, es ist auch unter dem Namen pulvis epilepticus nicht bekannt. — Weil es aber immer ärger wurde, sie hart reden konnte, das Gehör verlor, so daß man schreyen mußte, — so schickte der Baron Grimm seinen Doctor her. — Sie ist sehr schwach, hat noch Hitzen und phantasirt, — man giebt mir Hoffnung; ich habe aber nicht viel — ich bin nun schon lange Tag und Nacht zwischen Furcht und Hoffnung — ich habe mich aber ganz in Willen Gottes gegeben — und hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden es auch thun. Was ist denn sonst für ein Mittel, um ruhig zu seyn? — ruhiger, sage ich, denn ganz kann man es nicht seyn. — Ich bin getröstet, es mag ausfallen, wie es will, — weil ich weiß, daß es Gott, der Alles (wenn es uns noch so quer vorkömmt) zu unserm Besten anordnet, so haben will; denn ich glaube (und dieses lasse ich mir nicht ausreden), daß kein Doctor, kein Mensch, kein Unglück, kein Zufall einem Menschen das Leben weder geben noch nehmen kann, sondern Gott allein — das sind nur die Instrumenten, deren er sich meistentheils bedient — und auch nicht allezeit. — Wir sehen ja, daß Leute umsinken, umfallen und todt sind. Wenn einmal die Zeit da ist, so nutzen alle Mittel nichts, sie befördern eher den Tod als daß sie ihn verhindern — wir haben es ja am seligen Freund Hefner gesehen. Ich sage dessentwegen nicht, daß meine Mutter sterben wird und sterben muß, daß alle Hoffnung verloren sey — sie kann frisch und gesund werden, aber nur wenn Gott will. — Ich mache mir, nachdem ich aus allen meinen Kräften um die Gesundheit und das Leben meiner lieben Mutter zu meinem Gott gebeten habe, gern solche Gedanken und Trö-

stungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getröst finde, — denn Sie werden sich leicht vorstellen, daß ich dieß brauche! — Nun etwas Anderes. Verlassen wir diese traurigen Gedanken, hoffen wir, aber nicht zu viel, haben wir unser Vertrauen auf Gott, und trösten wir uns mit diesem Gedanken, daß Alles gut geht, wenn es nach dem Willen des Allmächtigen geht, indem er am besten weiß, was uns Allen sowohl zu unserm zeitlichen als ewigen Glück und Heil ersprießlich und nutzbar ist."

Mit richtigem Tact berichtet er dann seinem Vater von seinen neuesten Erlebnissen und dem Stand seiner Angelegenheiten — von diesen Nachrichten ist im Text Gebrauch gemacht — um ihn zu beschäftigen und seinen Gedanken eine bestimmte Richtung zu geben, die ihn von dem schweren Verlust etwas abziehen konnte. Er wußte wohl, daß sein Vater mit um so größerer Lebhaftigkeit nun an ihn und seine Lage denken würde. Zum Schluß kehren seine Betrachtungen wieder zu der ernsten Veranlassung seines Briefes zurück.

„Nun leben Sie recht wohl", schreibt er, „haben Sie Sorge auf Ihre Gesundheit, verlassen Sie sich auf Gott, da müssen Sie ja Trost finden. Meine liebe Mutter ist in den Händen des Allmächtigen, will er sie uns noch schenken, so werden wir ihm für diese Gnade danken; will er sie aber zu sich nehmen, so nützet all' unser Aengsten, Sorgen, Verzweifeln nichts, — geben wir uns lieber standhaft in seinen göttlichen Willen, mit gänzlicher Ueberzeugung, daß es zu unserm Nutzen seyn wird, weil er nichts ohne Ursache thut."

Der Brief des Vaters war bereits angefangen, als er Wolfgangs vorbereitenden Brief erhielt und dann von Bullinger die ganze Wahrheit erfuhr; sein Schreiben läßt uns einen tiefen Blick in sein Gemüth thun.

3.

„Mein liebes Weib, und mein lieber Sohn!

Um Deinen Namenstag, mein liebes Weib, nicht zu verfehlen, schreibe ich unter heutigem Dato, wo der Brief sicher noch einige Tage vorher eintreffen muß. Ich wünsche Dir Million Glück, solchen abermals erlebt zu haben, und bitte den allmächtigen Gott, daß er Dich diesen Tag noch viele Jahre gesund und, so viel es auf diesem veränderlichen Welt-Theater möglich, auch

vergnügt möge erleben lassen. Ich bin vollkommen überzeugt, daß Dir zu Deinem wahren Vergnügen Dein Mann und Deine Tochter mangelt. Gott wird nach seinem ohnerforschlichen Rathschlusse und heiligster Vorsehung Alles zu unserm Besten anwenden. Hättest Du wohl vor einem Jahre geglaubt, daß Du Deinen kommenden Namenstag in Paris hinbringen würdest? — — So unglaublich es damals Manchem geschienen hätte (obwohl uns eben nicht) — eben so möglich ist es, daß wir mit der Hilfe Gottes eher, als wir es vermuthen, wieder Alle beysammen sind: denn dieses allein ist, was mir am Herzen liegt, — von Euch getrennt zu seyn — von Euch entfernt, und so weit entfernt zu leben; sonst sind wir, Gott sey gelobt, gesund! Wir Beyde küssen Dich und den Wolfgang Millionen Mal, und bitten Euch hauptsächlich für die Erhaltung Eurer Gesundheit besorgt zu seyn. —"

„Dieses Vorherstehende schrieb ich gestern, den 12ten d. M. Heute Vormittags den 13ten, das ist diesen Augenblick vor 10 Uhr, erhalte ich Dein betrübtes Schreiben vom 3ten July. Du kannst Dir leicht vorstellen, wie uns Beyden um das Herz ist. Wir weinten zusammen, daß wir kaum den Brief lesen konnten, — und Deine Schwester! — großer, barmherziger Gott! Dein allerheiligster Wille geschehe! Mein lieber Sohn! bey aller meiner immer möglichen Ergebung in den göttlichen Willen wirst Du es doch ganz menschlich und natürlich finden, daß ich durch Thränen fast gehindert werde, zu schreiben. Was kann ich endlich für einen Schluß machen? — Keinen andern als: itzt, da ich dieses schreibe, wird sie vermuthlich todt — oder sonst muß sie besser seyn, denn Du schreibst den 3ten, und heute ist schon der 13te. Du schreibst, sie befand sich auf das Aderlassen gut; allein einige Tage hernach klagte sie über Frost und Hitze. Euer letzter Brief war vom 12ten Juny, und da schrieb sie — gestern habe ich mir Ader gelassen: das war also den 11ten Juny, und warum denn an einem Samstage — an einem Fasttage? — — — Sie wird wohl Fleisch gespeis't haben. Sie hat mit dem Aderlassen zu lange gewartet. Ich habe es ja erinnert, weil ich sie kenne, daß sie gern Alles von heute auf morgen verschiebt, absonderlich an einem fremden Orte, wo sie sich erst um einen Chirurgen erkundigen muß. Nun ist einmal die Sache so — und nicht mehr zu ändern. — Da ich mein vollkommenes Vertrauen in Deine kindliche Liebe setze, daß Du alle menschenmögliche Sorg-

falt für Deine gewiß gute Mutter getragen hast, und, wenn Gott uns sie noch schenket, immer tragen wirst; für Deine gute Mutter, deren Augapfel Du warst, und die Dich ganz außerordentlich geliebt hat, — die völlig stolz auf Dich war, und die (ich weiß mehr als Du) gänzlich in Dir gelebt hat. Sollte nun aber alles unser Hoffen vergebens seyn! sollten wir sie verloren haben! — Großer Gott! so hast Du Freunde nöthig, redliche Freunde! sonst kommst Du um Deine Sachen, Begräbniß-Unköften u. s. w. mein Gott! manche Dir ganz unbekannte Unköften, wo man einen Fremden betrügt — übernimmt — hintergeht — in unnöthige Köften bringt und aussaugt, wenn man nicht redliche Freunde hat: Du kannst es nicht verstehen. Sollte nun dieses Unglück vorgefallen seyn, so bitte Herrn Baron von Grimm, daß Du Deiner Mutter Sachen alle zu ihm in Verwahrung bringen darfst, damit Du nicht auf gar so viel Sachen Achtung zu geben nothwendig hast: oder versperre Alles recht gut, denn wenn Du ganze Tage oft nicht zu Hause bist, kann man ins Zimmer brechen und Dich ausrauben. Gott gebe, daß alle diese meine Vorsorge unnöthig ist: an dieser kennst Du aber Deinen Vater. Mein liebes Weib! mein lieber Sohn! Da sie einige Täge nach dem Aderlaß unpäßlich geworden, so muß sie sich schon seit dem 16ten oder 17ten Juny krank befinden. Ihr habt doch zu lange gewartet, — sie hat halt geglaubt, es wird durch Ruhe im Bette, durch Diät, durch eigene Mittel besser werden; ich weiß, wie es geht, man hofft und schiebt von Heute auf Morgen: allein, mein lieber Wolfgang, das Laxiren bey Hitze erfordert augenblicklich einen Medicum, um zu wissen, ob man die Hitze benehmen oder noch lassen muß, da die abkühlenden Mittel noch mehr Laxiren machen, und stillt man den Durchlauf zur unrechten Zeit, so geht die Materia peccans in einen Brand. — Gott, Dir sey Alles überlassen!"

„Ich schrieb ihr meinen Glückwunsch am Anfange des Briefes, — und die Nannerl wollte mit ihrem Glückwunsche denselben schließen. Allein sie kann (wie Du Dir's leicht vorstellen kannst) keinen Buchstaben schreiben, die Sache kommt eben jetzt, da sie schreiben sollte, — jeder Buchstabe, den sie hinschreiben soll, treibt ihr einen Thränenguß in die Augen. Vertrete Du, ihr lieber Bruder, ihre Stelle — wenn Du, wie wir hoffen und wünschen, noch vertreten kannst."

„Doch nein! Du kannst es nicht mehr. — Sie ist dahin!

Du bemühest Dich zu sehr, mich zu trösten, das thut man nicht gar so eifrig, wenn man nicht durch den Verlust aller menschlichen Hoffnung, oder durch den Fall selbst dazu ganz natürlich angetrieben wird.“ — —

„Dieses schreibe ich um halb 4 Uhr Nachmittags. Ich weiß nun, daß meine liebe Frau im Himmel ist. Ich schreibe es mit weinenden Augen, aber mit gänzlicher Ergebung in den göttlichen Willen! Da gestern die Kirchweyhe bei der heil. Dreifaltigkeit war, so wurde unser gewöhnliches Pölzelschießen auf heute verschoben. Ich konnte und wollte es wegen dem betrübten Briefe so spät nicht mehr absagen lassen. Wir äßen wenig, die Nannerl aber mußte, da sie vor Tische stark geweint hatte, sich erbrechen, bekam erstaunliche Kopfschmerz und legte sich hernach ins Bett. Hr. Bullinger fand uns, wie alle die Uebrigen uns antrafen, in der betrübtesten Situation; ich gab ihm, ohne ein Wort zu sagen, Deinen Brief zu lesen, und er verstellte sich trefflich, und fragte mich, was ich davon hielte. Ich antwortete ihm, daß ich fest glaubte, mein liebes Weib sey schon todt. Er sagte, daß er in der That fast eben dieses vermuthe, und dann sprach er mir Trost ein, und sagte mir als ein wahrer Freund alles dasjenige, was ich mir bereits schon selbst gesagt hatte. Ich gab mir Mühe, mich aufzuräumen, mich bey der Ergebung in den allerheiligsten göttlichen Willen zu erhalten. Wir endigten unser Schießen, Alles ging betrübt weg; Hr. Bullinger blieb bey mir, und fragte mich dann unvermerkt, was ich denn davon hielte, ob bey diesen überschriebenen Krankheitsumständen noch Hoffnung wäre. Ich antwortete ihm, daß ich glaubte, sie wäre nicht nur jetzt todt, sondern den Tag, da Dein Brief geschrieben worden, schon gestorben, daß ich mich in den Willen Gottes gebe und denken müsse, daß ich zwey Kinder habe, die mich hoffentlich so lieben werden, als wie ich einzig für sie lebe: daß ich es so gewiß glaube, daß ich sogar Erinnerungen und Besorgnisse wegen der Folge ꝛc. an Dich geschrieben habe. Auf dieses sagte er mir: ja, sie ist todt! und in diesem Augenblicke fiel mir der Schleyer vom Gesicht, den mir dieser schnelle Zufall vor die Augen hielt, der meine Voraussehung verhinderte, da ich sonst geschwind auf die Vermuthung verfallen wäre, Du würdest dem Hrn. Bullinger unter der Hand das Wahre geschrieben haben, so bald ich Deinen Brief las. Dein Brief hatte mich aber wirklich dumm gemacht — ich war im ersten Augenblicke zu sehr niedergeschlagen, um etwas nachdenken

zu können. Jetzt weiß ich nichts zu schreiben! Wegen meiner kannst Du ruhig seyn, ich werde als ein Mann handeln. Denke nach, was Du für eine zärtlich liebende Mutter hattest — jetzt wirst Du ihre Sorgen erst einsehen — so wie Du bey reifen Jahren nach meinem Tode mich immer mehr lieben wirst. — Liebst Du mich — wie ich gar nicht zweifle — so trage Sorge für Deine Gesundheit, — an Deinem Leben hängt mein Leben — und der künftige Unterhalt Deiner ehrlich Dich von Herzen liebenden Schwester. Daß es unbegreiflich empfindlich ist, wenn der Tod eine gute glückliche Ehe zerreißt, das muß man erfahren, um es zu wissen. — Schreib' mir Alles umständlich, vielleicht hat man ihr zu wenig Blut gelassen? — Das Gewisseste ist, daß sie sich zu viel auf sich selbst getrauet, und den Doctor zu spät gerufen, unterdessen hat der Brand in intestinis überhand genommen. Sorge für Deine Gesundheit! mache uns nicht Alle unglücklich! Die Nannerl weiß noch nichts von Bullingers Briefe, ich habe sie aber schon so zubereitet, daß sie glaubt, daß ihre beste Mutter todt ist. Schreibe mir bald — und Alles — wann sie begraben worden — wohin? — Großer Gott! das Grab meines lieben Weibes muß ich in Paris suchen!"

Noch vorher hatte Wolfgang dem Vater einen Brief geschrieben, um ihm, sowie er ihn genau unterrichtet wußte, auch gleich Nachricht und Zuspruch zu geben.

4.

Paris, ce 9 Juillet 1778.

»Monsieur mon très cher Père!

Ich hoffe, Sie werden bereitet seyn, eine der traurigsten und schmerzhaftesten Nachrichten mit Standhaftigkeit anzuhören. — Sie werden durch mein letztes Schreiben vom 3ten in die Lage gesetzt worden seyn, nichts Gutes hören zu dürfen. — Den nämlichen Tag, den 3ten, ist meine Mutter Abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott selig entschlafen; — als ich Ihnen aber schrieb, war sie schon im Genusse der himmlischen Freuden — Alles war schon vorbey — ich schrieb Ihnen in der Nacht — ich hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden mir diesen kleinen und sehr nothwendigen Betrug verzeihen — denn nachdem ich nach meinen Schmerzen und Traurigkeit auf die Ihrige schloß, so konnte ich

es ohnmöglich über's Herz bringen, Sie sogleich mit dieser schröck-lichen Nachricht zu überraschen. — Nun hoffe ich aber, werden Sie sich Beyde gefaßt gemacht haben, das Schlimmste zu hören, und, nach allen natürlichen und nur gar zu billigenden Schmerzen und Weinen, endlich sich in Willen Gottes zu geben, und seine unerforschliche, unergründliche und allerweiseste Vorsehung anzubeten. — Sie werden sich leicht vorstellen können, was ich ausgestanden — was ich für Muth und Standhaftigkeit nothwendig hatte, um Alles so nach und nach immer ärger, immer schlimmer, mit Gelassenheit zu übertragen — und doch, der gütige Gott hat mir diese Gnade verliehen — ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint — was nützte es aber? — Ich mußte mich also trösten. Machen Sie es auch so, mein lieber Vater und liebe Schwester! — Weinen Sie, weinen Sie sich recht aus — trösten Sie sich aber endlich — bedenken Sie, daß es der allmächtige Gott also hat haben wollen — und was wollen wir wider ihn machen? — Wir wollen lieber beten, und ihm danken, daß es so gut abgelaufen ist — denn sie ist sehr glücklich gestorben. — In jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drey Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche, vertrauungsvolle Ergebung in den Willen Gottes — dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem Augenblicke so glücklich wird — wie viel glücklicher daß sie nun ist, als wir — so, daß ich mir gewünscht hätte, in diesem Augenblicke mit ihr zu reisen — aus diesem Wunsche und aus dieser Begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich, daß sie nicht auf ewig für uns verloren ist — daß wir sie wiedersehen werden — vergnügter und glücklicher beysammen seyn werden, als auf dieser Welt. Nur die Zeit ist uns unbekannt — das macht mir aber gar nicht bang — wann Gott will — dann will ich auch. — Nun, der göttliche, allerheiligste Wille ist vollbracht — beten wir also ein andächtiges Vater unser für ihre Seele — und schreiten wir zu andern Sachen: es hat Alles seine Zeit. — Ich schreibe dieses im Hause der Madame d'Epinay und des Mons. Bar. de Grimm, wo ich nun logire, ein hübsches Zimmerl mit einer sehr angenehmen Aussicht habe, — und, wie es nur immer mein Zustand zuläßt, vergnügt bin. — Eine große Hülfe zu meiner möglichen Zufriedenheit wird seyn, wenn ich hören werde, daß mein lieber Vater und meine liebe Schwester sich mit Gelassenheit und Standhaf-

tigkeit gänzlich in Willen des Herrn geben, — sich ihm von ganzem Herzen vertrauen, in der festen Ueberzeugung, daß er Alles zu unserm Besten anordnet. — Allerliebster Vater! — schonen Sie sich! — Liebste Schwester! — schone Dich, — Du hast noch nichts von dem guten Herzen Deines Bruders genossen — weil er es noch nicht im Stande war. — Meine liebste Beyde! — habt Sorge auf Eure Gesundheit — denket, daß Ihr einen Sohn habt — einen Bruder — der all seine Kräfte anwendet, um Euch glücklich zu machen — wohl wissend, daß Ihr ihm auch einstens seinen Wunsch und sein Vergnügen — welches ihm gewiß Ehre macht, nicht versagen, und auch Alles anwenden werdet, um ihn glücklich zu sehen. — O dann wollen wir so ruhig, so ehrlich, so vergnügt (wie es nur immer auf dieser Welt möglich ist) leben — und endlich, wenn Gott will, dort wieder zusammen kommen, wofür wir bestimmt und erschaffen sind." —

Auch diesmal versäumt er nicht dem Vater ausführliche Nachricht von seinen Umständen zu geben und schließt dann: „Mr. Grimm wird Ihnen mit nächsten selbst schreiben. Er und die Madame d'Epinay lassen sich Ihnen Beyden empfehlen und von Herzen condoliren — hoffen aber, Sie werden sich in einer Sache, die nicht zu ändern ist, zu fassen wissen. Trösten Sie sich und beten Sie brav, dieß ist das einzige Mittel, was uns übrig bleibt. — Ich wollte Sie wohl gebeten haben, eine heil. Messe in Maria Plain und zu Loretto lesen zu lassen — ich habe es hier auch gethan."

Später giebt er dann noch seinem Vater auf dessen Wunsch eine ausführliche Krankheitsgeschichte, die mitzutheilen unnöthig erscheint.

XV.

Da es für die richtige Würdigung dieser Compositionen nothwendig ist den ursprünglichen Text zu kennen[1], so theile ich denselben hier mit.

1.

Zu Anfang des ersten Acts stellt die Bühne nach Geblers Vorschrift „das Innere des Sonnentempels zu Heliopolis vor. Im Grunde sieht man das goldene Bildniß der Sonne, dahinter angebrachte Lampen erleuchten es. Auf dem vor dem Sonnenbildniß stehenden Altar brennt ein Opferfeuer, in welches der Oberpriester, von zween anderen Priestern umgeben, Weyhrauch streut. Zur rechten Seite des Altars steht das Chor der Sonnenjungfrauen und diesem gegenüber das Chor der Priester. Alle sind weiß gekleidet. Auf dem Schleyer der Sonnenjungfrauen ist die Abbildung der Sonne eingestickt zu sehen. Bei Aufziehung des Vorhangs wird von beyden Chören eine Hymne zur Ehre der Gottheit wechselsweise gesungen."

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Der muntern Jugend
Gieb Lenksamkeit, Tugend,
Den Männern Muth!
Nach tapfern Thaten,
Weisheit zum Rathen,
Allen gieb Vaterlandsblut!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

---

1) Dann erledigen sich auch einige, übrigens nicht unbegründete Bedenken, welche bei der Besprechung dieser Hymnen A. M. Z. VII S. 162 f. 687 f. vorgebracht sind.

Chor der Jungfrauen.

Egyptens Töchter
Sey'n ihrer Geschlechter,
Der Gatten Zier!
Vergnügt, im Stillen
Pflicht zu erfüllen;
Blühend und jahrvoll wie wir!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Gekrönt vom Siege,
Schreck' Thamos im Kriege
Der Feinde Reich!

Chor der Jungfrauen.

Für uns durch Triebe
Sorgender Liebe
König und Vater zugleich!

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Diesem Chor ist später in Wien, wahrscheinlich für eins der Fastenconcerte Mozarts[2], ein lateinischer Text untergelegt: Splendente te, Deus, discussa tristis est nox, der nicht allein den Noten, namentlich was den Rhythmus angeht, sorgfältig angepaßt ist, sondern auch mit Geschicklichkeit selbst in Einzelheiten sich dem ursprünglichen Ausdruck anschließt. Beides kann man dem deutschen Text „Preis Dir Gottheit! durch alle Himmel tönt dein Ruhm" nicht nachrühmen. Die Worte sind ganz allgemein gehalten ohne irgend eine bestimmte Färbung und der Musik so ungeschickt angepaßt, daß der Rhythmus vielfach dadurch gestört wird[3].

---

2) In Mozarts Nachlaß ist eine Abschrift dieses und des dritten Chors mit untergelegtem lateinischen Text vorgefunden.

3) Dieser Chor ist in Partitur als Hymne I mit deutschem und lateinischem Text Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen. Der Abdruck ist im Ganzen genau; das ursprüngliche Tempo ist Maestoso (nicht Allegro maestoso); was als Solo angegeben ist, ist im Original nicht so bezeichnet.

2.

Zu Anfang des letzten Aufzuges ist dieselbe Ceremonie im Tempel, nur sind auch die Großen des Reiches, Krieger und Volk zugegen. Mit der Hymne wird die Handlung eröffnet.

Beyde Chöre.

Gottheit über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

Chor der Priester.

Von des Mittags heißem Sande
Bis zum fernen Meeresstrande
Wölkt sich Opferrauch empor.
Früh schon tönen unsre Lieder,
Hymnen bringt der Abend wieder,
Nie verstummet unser Chor.

Chor der Jungfrauen.

Wie in weiter Tempel Hallen
Unter der Trompeten Schallen
Sanfter Flöten Zauberklang:
So mengt sich, Osiris Söhne!
Unser Lied in eure Töne,
Sonne! dir ein Lobgesang.

Ein Priester.

Was der Mund des Fürsten schwöret,

Eine Jungfrau.

Was von seinem Volk er höret,

Zusammen.

Sei zu beyder Wohl der Grund!

Priester.

Er uns hold,

Jungfrau.

Treu wir dem Throne;

Priester.

Vatersorgen,

Jungfrau.

Lieb' zum Lohne;

Zusammen.

Ist der wechselvolle Bund.

Beyde Chöre.

Gottheit, über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend, ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

„Nach abgesungener Hymne dauert eine sanfte, wenig Laut machende Musik fort; unter dieser tritt Sethos zum Altar, zündet das Opferfeuer an und wirft zu dreymalen Weyhrauch hinein; die Musik schweigt."

Dieser Hymne hat Mozart soviel ich weiß keinen lateinischen Text unterlegen lassen; sie wurde zuerst bekannt mit einem nur an einzelnen Stellen um die ägyptischen Beziehungen herauszubringen geänderten Text[4]. Dann wurde ihr ein neuer Text untergelegt: „Gottheit! dir sei Preis und Ehre!", welcher den Noten etwas besser angepaßt ist, übrigens sich auch in allgemeinen Redensarten bewegt[5].

3.

Die Schlußworte, welche in Salzburg hinzugefügt sind, lauten:

Der Oberpriester.

Ihr Kinder des Staubes erzittert und bebet,
Bevor ihr euch wider die Gottheit erhebet!
Rächender Donner vertheidiget sie
Wider des Frevlers vergebene Müh'!

---

4) Hymne Gottheit über alle mächtig mit Begleitung des Claviers von W. A. Mozart. Leipzig Breitkopf & Härtel.

5) Die Partitur ist als Hymne III erschienen Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Der Abdruck ist meistens genau; die Bezifferung des Fondamento ist zugesetzt. Auch hier ist im Original keine Bezeichnung der Solostellen, doch läßt sowohl die Bravurstelle S. 20, als die ausdrückliche Angabe Geblers kaum zweifeln, daß die Bemerkung nur von Mozart vergessen sei. Der Schluß ist verändert von S. 43 Takt 6 an. Im Original folgt nach weiteren zwei Takten die zu einem Halt führen, ein sanftes Moderato von 17 Takten das mit einem Calando pp schließt. Davon sind vier Takte vor dem Schluß S. 43 Takt 7 eingereiht, dann folgen die beiden vorher ausgelassenen Takte um mit einigen vollen Accorden ff schließen zu können. Zu solchen Aenderungen hielt man sich ohne Weiteres berechtigt.

Chor.

Wir Kinder des Staubes erzittern und beben
Und neigen die Häupter zur Erd';
Den Göttern zu frohnen sei unser Bestreben
Was immer ihr Rathschluß begehrt.

Höchste Gottheit, milde Sonne,
Hör' Egyptens frommes Flehn!
Schütz' des Königs neue Krone,
Laß sie immer aufrecht stehn.

Dieser Hymne hat wiederum Mozart den lateinischen Text: Ne pulvis et cinis superbe te geras unterlegen lassen, der ebenfalls mit Geschick gemacht ist, nur daß im letzten Satz eine Disharmonie bleibt, die freilich unvermeidlich ist, wenn man einen kirchlichen Text unterlegt. Die deutschen Worte: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben" verfehlen sogar den Sinn des Textes und haben noch dazu starke Veränderungen in den Noten veranlaßt, ohne an sich von irgend welcher Bedeutung zu sein [6].

6) Die Partitur ist unter dem Titel Motette II in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen. Willkührlich zugesetzt ist die Bezifferung des Fondamento; ausgelassen ist die Angabe pizzicato für den Baß Takt 1—7; für alle Saiteninstrumente S. 10 Takt 6, S. 11 Takt 1; für die Bratsche S. 14 Takt 5 bis S. 15 Takt 6 und S. 24 Takt 7 bis S. 26 Takt 2.

XVI.

1.

Die Verhandlungen über die Textesänderungen im Idomeneo, welche durch den Vater mit Varesco gepflogen wurden, sind so lehrreich für Mozarts Weise, sowohl für die Leichtigkeit, mit welcher er den obwaltenden Umständen gerecht wurde, als für die bewußte Klarheit, womit er auch das Detail behandelte, daß die betreffenden Stellen der Correspondenz in übersichtlicher Ordnung eine Mittheilung verdienen.

„Wegen dem Buch" schreibt Mozart gleich nach seiner Ankunft (8. Nov. 1780) „sagt der Graf, ist es nicht nöthig, daß der Abbate Varesco es nochmal schreibe und hieher schicke, weil es hier gedruckt wird. Ich meinte aber, er sollte es gleich zusammenschreiben, und aber die kleinen Noten dabey nicht vergessen, und es sobald möglich sammt dem Argument hieher schicken. Die Namen der singenden Personen betreffend ist es das unnöthigste; das kann wohl am leichtesten hier geschehen. Es werden so da und dort kleine Veränderungen vorgenommen werden, die Recitativ etwas abgekürzt; doch wird Alles gedruckt seyn."

Der Vater folgt diesem Wink und antwortet, indem er das Buch überschickt: „Hier kommen die drei Akt zum Druck geschrieben. Was wegen den Namen der recitirenden Personen, der Erfindung des Ballets, der Ballet-Musik u. s. w. hinzuzusetzen ist, ist Platz gelassen. Was vor jeder großen Scen-Veränderung hineingeschrieben ist, wird (wenn Hr. Quaglio es in etwas abgeändert hätte) leicht im Buch zu verändern sein. — So wird z. B. im Atto primo Scena VIII da es heißt: Nettuno esce etc. und Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi etc., da sage ich wird

man die Nachricht und Erklärung dieser Scene so einrichten müssen, wie man sie vorzustellen gedenket. Das ist, ob Idomeneo im Schiff verbleibet, oder ob er zwar nicht Schiffbruch leidet, doch wegen der anscheinenden Gefahr mit seinen Leuten die Schiffe verlassen und sich auf die Felsen gerettet hat[1]. Kurz, es kommt darauf an, wie man's vorstellt; es wird dem Hrn. Quaglio als einem geschickten und erfahrnen Mann überlassen. Zertrümmerte Schiffe müssen doch seyn, denn im Recitativ von Scena X sagt Idamante: vedo fra quegl' avanzi di fracassate navi su quel lido sconosciuto guerrier."

Schon in dem ersten Brief aus München wünschte Mozart auch im Text selbst eine Veränderung. „Ich habe nun" schreibt er „eine Bitte an Herrn Abbate: die Aria der Ilia im 2ten Akt und 2ten Scene möchte ich für das, was ich sie brauche, ein wenig verändert haben. — Se il padre perdei, in te lo ritrovo: diese Strophe könnte nicht besser seyn. Nun aber kömmt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich schien, — nämlich das Aparte-Reden. Im Dialogue sind diese Sachen ganz natürlich, man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es üble Wirkung; und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Arie (der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt, denn der ist charmant), eine ganz natürlich fortfließende Aria, wo ich, nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann: denn wir haben uns verabredet, hier eine Aria Andantino mit vier concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine Flaute, eine Oboe, ein Horn und ein Fagott, und bitte, daß ich sie so bald als möglich bekomme." — Umgehends (11. Nov. 1780) schickte ihm der Vater eine neue Arie; „mir scheint, es wird recht sein, wo nicht — nur geschwind geschrieben!" Allein auch Wolfgang fand die Arie so ganz vortrefflich (15. Nov. 1780).

Weniger bereit zeigte sich der Dichter auf den nächsten Wunsch einzugehen. Gegen den Schluß der Oper führte der Wettstreit zwischen Ilia und Idamante ursprünglich zu einem Duett der Liebenden; da schrieb nun Mozart (13. Nov. 1780): „Das

1) Es wurde dann schließlich ausgemacht daß Idomeneo nicht allein ans Ufer schwimmen, sondern mit seinem Gefolge aus dem Schiff steigen solle, worauf sich die Begleiter alsbald entfernen.

zweyte Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie sehen wohl, wenn Sie die Scene überlesen, daß die Scene durch eine Aria oder Duetto matt und kalt wird, und für die andern Acteurs, die so hier stehen müssen, sehr génant ist — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich seinen ganzen Werth verlieren.“ Darauf antwortet der Vater (18. Nov. 1780): „Wegen dem Duetto Deh soffri in pace o cara wollte Hr. Varesco lange nicht daran; allein ich überzeugte ihn. Nun haben Idamante und Ilia noch einen ganz kurzen Streit von etlichen Worten im Recitativ, welcher von einem unterirdischen Geräusch so zu sagen unterbrochen und der Ausspruch durch eine unterirdische Stimme gehört wird, welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und außerordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. — Dieses Recitativ muß am Ende sehr lebhaft recitirt werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurückhält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft und ehe ihre Rede zu Ende gehet, unter den Worten A te sacro ministro.... der unterirdische Lärm sie zu reden verhindert und Alles in Erstaunen und Furcht setzt. Wenn's ordentlich Schlag auf Schlag geht, wird es eine große Wirkung auf die Zuschauer machen, sonderheitlich da die unterirdische Stimme darauf folgt.“ Mit dieser Veränderung war Mozart wohl zufrieden bis auf die Fassung des Orakels. „Sagen Sie mir,“ schreibt er (29. Nov. 1780) „finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar seyn, sie muß eindringen, man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. — Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert.“ Als nicht gleich Antwort erfolgt, erinnert er (5. Dec. 1780): „Dann hatte ich auch geschrieben daß mir (und auch Anderen) die unterirdische Rede, um daß sie Effect macht, zu lang scheint — überlegen Sie es.“ Aber der Vater war ganz einverstanden. „Du weißt,“ antwortet er (4. Dec. 1780) „daß ich auch die unterirdische Rede schon zu lang gefun-

den. Ich sagte ihm meine ganze Meinung, und es wird nun so kurz werden, als es immer möglich ist." Aber es war auch damit noch nicht genug geschehen. „Der Orakelspruch" schreibt Wolfgang (18. Jan. 1781) „ist auch noch viel zu lange — ich habe es abgekürzt; der Varesco braucht von diesem Allen nichts zu wissen, denn gedruckt wird Alles wie es geschrieben"[2].

Gegen eine andere Kürzung hatte der Dichter nichts einzuwenden: „Fragen Sie Varesco," bat Mozart seinen Vater (24. Nov. 1780) „ob man bey dem Chor im zweyten Act Placido è il mar, nachdem nach der ersten Strophe der Elettra der Chor wiederholt worden, nicht aufhören kann? wenigstens nach der zweyten — es wird doch gar zu lang!" Da ihm der Vater antwortete (30. Nov. 1780): „Wegen dem Chor Placido magst Du aufhören, wann Du willst — nur NB. muß im Buch Alles gedruckt werden": so hörte Mozart nach der ersten Strophe auf; im Textbuch sind richtig vier Strophen gedruckt.

Ein andermal war ein Zusatz wünschenswerth. „Dem ehrlichen alten Panzacchi" schreibt er (5. Dec. 1780) „muß man doch auch etwas zu Gute thun. Dieser möchte nur um etwa ein Paar Verse sein Recitativ im dritten Act verlängert haben, welches wegen dem chiaroscuro und weil er ein guter Acteur ist, von guter Wirkung seyn wird. Zum Beispiel nach den Worten sei la città del pianto e questa reggia quella del duol: einen kleinen Schimmer von Hoffnung — und dann! — ich Unsinniger! wohin verleitet mich mein Schmerz! — ah Creta tutta io vedo etc.!"[3] Am meisten Noth machte ihm Raaff, der sehr wählerisch war und den Mozart auf alle Weise zufrieden zu stellen wünschte. „Nun giebt es" schreibt er (15. Nov. 1780) „noch eine Veränderung, an welcher Raaff Schuld ist; er hat aber

---

2) Componirt hat Mozart alle drei Orakelsprüche. In der gedruckten Partitur findet sich der erste ursprüngliche — wie er auch im Textbuch gedruckt ist — und der letzte von Mozart auf ein Minimum reducirte. Die mittlere Composition, welche mir in jeder Hinsicht die wirksamste zu sein scheint, ist in seiner Handschrift noch vorhanden.

3) Varesco hat nach diesen Andeutungen folgenden Zusatz gemacht: Dunque è per noi dal cielo sbandita ogni pietà? — Chi sa? io spero ancora, che qualche Nume amico si plachi à tanto sangue; un Nume solo basta tutti à piegar; alla clemenza il rigor cederà.... ma ancor non scorgo qual ci miri pietoso.... Ah sordo è il cielo!

Recht, und hätte er nicht, so müßte man doch seinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war gestern bey mir, ich hab ihm seine erste Arie vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden. Nun, — der Mann ist alt: in einer Aria, wie selbe im zweyten Akte: fuor del mar ho un mare in seno etc. kann er sich dermalen nicht mehr zeigen; — also, weil er im dritten Akt ohnedieß keine Arie hat, wünschte er sich (weil seine im 1sten Akte vermöge des Ausdruckes der Worte nicht cantabile genug seyn kann) nach seiner letzten Rede: o Creta fortunata! o me felice! anstatt dem Quartetto eine hübsche Aria zu singen, und auf diese Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg, und der dritte Akt wird nun weit bessern Effect machen[4]. Nun in der letzten Scene im zweyten Akte hat Idomeneo zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr Art von Cavatina; hier wird es besser seyn, ein bloßes Recitativ zu machen, darunter die Instrumente gut arbeiten können. Denn in dieser Scene, die, wegen der Action und der Gruppen, wie wir sie kürzlich mit Le Grand verabredet haben, die schönste der ganzen Oper seyn wird, wird ein solcher Lärm und Confusion auf dem Theater seyn, daß eine Aria eine schlechte Figur auf diesem Platze machen würde, und überdieß ist das Donnerwetter, und das wird wohl wegen der Aria des Hrn. Raaff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwischen den Chören ist ungleich besser"[5]. Varesco war denn auch gleich bereit das Recitativ und eine neue Arie zu schreiben. „Hier ist die Veränderung von Abbate Varesco" meldet der Vater (25. Nov. 1780). „Mir gefällt nicht recht, daß in der ersten Zeile die Worte ed era zur folgenden Zeile gehören, in der Aria für Hrn. Raaff. Freylich findet man es auch öfter beym Metastasio — da kommts auf die Geschicklichkeit des Componisten an. Viele welsche Esel machten die Melodie il cuor languiva ed era und dann erst eine andere abgesetzte Melodie auf gelida morte in petto." Noch weniger Gnade fand die Arie in München. „Die eingeschickte Aria" antwortet Wolfgang (1. Dec. 1780) „wünschte Raaff wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. Das era ist ihm auch nicht recht; und dann möchten wir hier

4) Wir werden freilich mehr bedauern daß das Quartett nicht geschrieben ist.

5) Die Cavatine ist im gedruckten Textbuch schon durch das Recitativ ersetzt, welches sich in der Partitur findet.

eine ruhige, zufriedene Aria haben, wenn es auch nur ein Theil wäre — desto besser; den zweyten muß man so allzeit in die Mitte nehmen, und der geht mir öfters im Wege um. Im Achille in Sciro von Metastasio ist so eine Aria auf diese Art

Or che mio figlio sei,
Sfido il destin nemico;
Sento degl' anni miei
Il peso alleggerir" [6].

Varesco schickte eine neue Arie ein — sie ist im Textbuch gedruckt —

Sazio è il destino al fine,
Mostrami lieto aspetto;
Spirto novello il petto
Vien mi a rinvigorir.
Tal serpe in frà le spine
Lascia le antiche spoglie,
E vinte l'aspre doglie
Torna a ringiovenir [7].

Aber Raaff war dadurch nicht zufrieden gestellt. „Neulich" schreibt Mozart (27. Dec. 1780) „war er ganz unwillig über das Wort in seiner letzten Aria rinvigorir und ringiovenir — besonders vien mi a rinvigorir — fünf i — es ist wahr, beim Schluß einer Aria ist es sehr unangenehm." Er konnte sich auch nicht dabei beruhigen; im nächsten Brief (30. Dec. 1780) schrieb Mozart: „Nun bin ich wegen des Raaffs letzter Aria in einer Verlegenheit, woraus Sie mir helfen müssen. Das rinvigorir und ringiovenir ist dem Raaff unverdaulich und wegen diesen zwey Wörtern ist ihm schon die ganze Aria verhaßt. Es ist wahr das mostra mi und vien mi ist auch nicht gut, aber das Schlechteste sind schon

---

6) Metastasio Achille in Sciro III sc. 7.

7) Zur Probe theile ich Schachtners Uebersetzung mit:

Nur erst nach ausgeprüften Leiden
Ertheilt die Fügung reife Freuden,
Der Geist und Muth, den ich verlor,
Steigt doppelt frisch in mir empor.
So lassen auch die weisen Schlangen
Die Haut gestreift an Dörnern hangen,
Um sich nach solcher blut'gen Pein
Verjüngt in neuer Tracht zu freun.

die zwey Endwörter — wo ich bey dem ersten rinvigorir um den Triller auf dem i zu vermeiden ihn auf dem o machen müßte. Nun hat Raaff im Natal di Giove (welches freylich sehr bekannt ist) eine zu dieser Lage passende Aria gefunden — ich glaube, sie ist die Licenz-Aria davon [8]:

Bell' alme al ciel dilette
Ah' respirate ormai!
Già palpitaste assai,
È tempo di goder.
Creta non oda intorno,
Non vegga in sì bel giorno
Che accenti di contenti,
Che oggetti di piacer.

Und diese Arie soll ich ihm schreiben, — man kennt sie nicht, sagt er, und wir sagen nichts. Er weiß halt daß es dem Hrn. Abbate nicht zuzumuthen ist, diese Aria zum drittenmal zu ändern, und — wie sie ist, will er sie doch nicht singen." Aber Varesco wollte lieber noch eine neue Arie schreiben, als eine fremde einlegen lassen und versprach sie noch zur rechten Zeit nach München zu schicken. „Ich bin recht froh", schreibt Mozart (3. Jan. 1781) „daß ich die Aria für den Raaff bekomm; denn er hat absolument seine gegebene Aria wollen hineinsetzen lassen — ich hätte es (NB. mit einem Raaff) nicht anders richten können, als daß Varesco seine Aria gedruckt gewesen wäre und Raaff seine aber gesungen worden wäre." Man sieht an diesem Beispiel, in welcher Weise die Sänger dem Dichter und Componisten gegenüber ihre Rechte ausübten, und wie das Augenmerk dabei fast nur auf Gegenstände gerichtet war, welche die äußerliche Technik angehen; und doch ging hier Alles in aufrichtiger Freundschaft zwischen Sänger und Componisten her. Schließlich war alle diese Noth vergeblich gewesen, denn die am Ende approbirte Arie — sie ist in der Partitur gedruckt — wurde bei der Aufführung gestrichen. Nach der Probe des dritten Acts fand man, wie Mozart berichtet (18. Jan. 1781) „die Poesie darin gar zu lang, und folglich die Musik auch (welches ich immer gesagt habe). Deswegen bleibt die Arie von Idamante Nò, la morte io non pavento weg, welche ohnedies ungeschickt da ist, worüber

---

8) Metastasio Il natal di Giove sc. 8.

aber die Leute, die sie in Musik gehört haben, darüber seufzen — und die letzte Aria von Raaff auch, worüber man noch mehr seufzt. Allein man muß aus der Noth eine Tugend machen."

Bei diesen Vorschlägen hatte Wolfgang den Vater auf seiner Seite gehabt, gegen einen anderen erklärte sich dieser aber mit allem Nachdruck. Da Raaff ein ganz schlechter Schauspieler und dal Prato ohne alle Bühnengewandtheit war, so war es Mozart für die längeren dialogischen Scenen, bei denen Alles auf die gute Action ankam, gleich anfangs bange geworden und seine Sorge wurde durch die Proben nur vermehrt. Daher schrieb er (19. Dec. 1780): „A propos! Die Scene zwischen Vater und Sohn im ersten Act, und die erste Scene im zweyten Acte zwischen Idomeneo und Arbace sind beyde zu lang; sie ennuiren ganz gewiß. Besonders, da in der ersten Beyde schlechte Acteurs sind, und in der zweyten es einer ist; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuschauer schon selbst mit Augen gesehen, ist. Die Scenen werden gedruckt, wie sie sind. Nur wünschte ich, daß der Herr Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen sind, und zwar auf das Kürzeste, denn sonst muß ich es selbst thun; denn so können die zwey Scenen nicht bleiben — in der Musik, versteht es sich."

Hierauf entgegnet ihm nun der Vater[9]: „Du willst absolute zwey Recitative abgekürzt. Ich ließ den Varesco alsogleich holen, denn heut abends um 5 Uhr bekam ich Deinen Brief und morgen früh geht der Postwagen weg. Wir lasen es hin, wir lasen es her und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem Französischen, sowie der Plan es verlangte, übersetzt. Ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt, man solle dies Recitativ ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten, und itzt will mans ins Lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon gleich erkennen sollen. — Ich will erklären. Idamante muß doch sagen warum er da ist, sieht den Fremden und bietet ihm seine Dienste an. Idomeneo geht jetzt schon so nahe daß er von Schmerzen spricht und muß ihm doch dafür ein Gegencompliment machen, und dann Idamante ihm wird sagen, daß er

9) Von diesem Brief lag mir nur eine Abschrift ohne Datum vor, die ich bei Al. Fuchs fand.

Mitleid mit Verunglückten hat, weil er selbst das Unglück erfahren. Des Idomeneo Antwort ist eine nothwendige Frage. Nun erzählt Idamante das Unglück des Königs und Idomeneo macht durch die räthselhaften Worte non più di questo! daß Idamante einen Schein der Hoffnung bekommt und fragt in Eyfer dimmi amico, dimmi dov'è? Dieser Eyfer macht daß Idomeneo fragt: ma d'onde vien etc. Muß nicht hier Idamante sich so erklären, daß er sich als einen seines Vaters würdigen Sohn malt und die Verwunderung, Hochachtung und Begierde bei Idomeneo erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches denn bey der Erkenntniß daß es sein Sohn ist die ganze Sache interessanter macht? — Will man nun aber par force etwas weglassen, so habe ich nachgedacht daß nach dem Recitativ des Idamante Che favelli? vive egli ancor? etc. welches schließet dove quel dolce aspetto vita mi renderà? Idomeneo. Ma d'onde nasce questa che per lui nutri tenerezza d'amor? dann gleich: Perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante. E qual mi sento anch' io und dann so fort. Hier bleibt 1½ Seite in der gegenwärtig mitkommenden Abschrift des Varesco p. 32 weg, nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat, so anfängt Idamante. Potessi almeno etc., und da mags um 1 Minute kürzer werden, ja in punto um eine Minute. Großer Gewinn! Oder wollt Ihr den Vater und Sohn so zusammenlaufen und sich erkennen lassen wie der verkleidete Arlequin und Brigella als Bediente in einem fremden Lande sich finden und geschwind kennen und umarmen? Gedenket daß dies eine der schönsten Scenen der Opera, ja die Hauptscene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermüden, weils im ersten Act ist. — Im zweiten Act kann nichts wegbleiben als in der zweiten Rede des Idomeneo: Un sol consiglio or mi fa d'uopo. Ascolta. Tu sai quanto a Troiani fù il mio brando fatal. Arbace: Tutto m'è noto. Dann geht es fort und kann kein Wort mit gesunder Vernunft ausbleiben. Dieses ganze Recitativ kann auch nicht lange dauern, weil viele Sachen darin sind, die mit Eyfer und geschwind müssen recitirt werden, und da gewinnt ihr eine halbe Minute! Großer Gewinn! Dieses Recitativ wird auch keine Seele ermüden, da es das erste im zweiten Act ist. Was allenfalls noch auszulassen wäre ist wenn nach dem Recitativ des Arbace Male s'usurpa un re etc. gleich Idomeneo sagt: Il voto

è ingiusto. Da bliebe dann weg Idom. Intendo Arbace etc. und Arb. Medica mano etc. Ob es nun der Mühe lohnt wegen einer solchen Kleinigkeit, die 2½ Minuten höchstens beträgt, eine Aenderung zu machen, weiß ich nicht, sonderheitlich da diese Recitative an den Orten stehen, wo sie Niemand ermüden können. Im ersten Act ist alle Welt geduldig, und das erste Recitativ im zweiten Act ermüdet keinen Menschen. Mir ists lächerlich; denn bey der Prob, wo das Aug nichts hat, ists freylich gleich langweilig, aber im Theater, wo zwischen dem Theater selbst und denen anwesenden Zuschauern soviele Gegenstände der Zerstreuung sind, geht so ein Recitativ weg, ohne daß mans bemerket. Das magst Du in meinem Namen aller Welt sagen. Sollte aber dem ohngeachtet so etwas ausgelassen werden, so bitte mir aus daß alles gedruckt wird. Hr. Varesco weiß von Allem nichts, was ich hier geschrieben."

So ausführlich schrieb der eifrige Mann „alles beym Licht mit Augengläsern"; und eigentlich hatte er Recht, das sah auch Mozart wohl ein, aber er kannte seine Leute in München. „Wegen der zwey Scenen, die abgekürzt werden sollen", antwortet er (27. Dec. 1780) „ist es nicht mein Vorschlag, sondern nur mein Consentement; und warum ich sogleich nämlicher Meynung war, ist, weil Raaff und dal Prato das Recitativ ganz ohne Geist und Feuer so ganz monoton herabsingen — und die elendesten Acteurs, die jemals die Bühne trug, sind. Wegen der Unschicklichkeit, Unnatürlichkeit und fast Ohnmöglichkeit des Weglassens habe letzthin mich verflucht herumgebalgt mit dem Seeau. Genug, wenn Alles gedruckt ist, welches er absolument nicht hat zugeben wollen, aber doch endlich, weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat"[10].

In anderen Fällen wußte Mozart sich selbst zu helfen. So schreibt er (3. Jan. 1781): „Freylich werden wir noch viele Beobachtungen im dritten Act auf dem Theater zu machen haben. Wie zum Beyspiel Scena VI nach dem Arbace seiner Arie steht:

---

10) Bei der Composition der Scene im ersten Act, wie sie jetzt in der Partitur vorliegt, sind an zwei Stellen nicht sehr erhebliche Kürzungen im Text vorgenommen, die mit Leop. Mozarts Vorschlägen nicht ganz übereinstimmen; in der ersten Scene des zweiten Acts ist außer der von ihm angedeuteten Stelle noch eine bedeutend längere gestrichen.

Idomeneo. Arbace etc. Wie kann dieser gleich wieder da seyn?[11] Zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das Sichere zu spielen habe eine etwas längere Introduction zu des Großpriesters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgenden Scene steht: Idomeneo in ginocchione nel tempio. Das kann so ohnmöglich seyn, er muß mit seinem ganzen Gefolge kommen; da muß nun nothwendigerweise ein Marche seyn — da habe ich einen ganz simpeln Marsch auf 2 Violin Bratsche Baß und 2 Oboen gemacht, welcher a mezza voce gespielt wird und worunter der König kommt und die Priester die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten; dann setzt sich der König auf die Knie und fängt das Gebet an."

Varescos Ehre war allerdings dadurch gewahrt daß Alles im Textbuch vollständig so gedruckt wurde, wie er es geschrieben hatte; aber er — „der mitsammt seinem guten Einkommen voller Schulden war" — glaubte, daß er für die vielen Veränderungen die er vorgenommen habe wohl auf eine Erhöhung des Honorars Anspruch machen könne. Da mußte ihm denn Wolfgang antworten, er werde nur das erhalten, was mit ihm accordirt worden sei, denn die Veränderungen habe er für den Componisten und für seine eigene Ehre gemacht; er meinte auch, mit einem anderen Componisten wäre Varesco schwerlich so gut ausgekommen. Dieser mußte sich also zufrieden geben, allein nun konnte „der hungerige, geldsüchtige Narr" die Zeit nicht abwarten bis das Geld aus München kam, er überlief Leop. Mozart deßwegen so, daß dieser seinem Sohn mit einem Kraftwort schrieb: Varesco mi a seccato i c—i!

2.

Es war Mozarts Wunsch als im Herbst 1781 der Großfürst Paul nach Wien kam bei den ihm zu Ehren gegebenen Festlichkeiten seinen Idomeneo in einer deutschen Bearbeitung auf die Bühne zu bringen. „Der die Iphigenie in das Teutsche übersetzt hat", schreibt er seinem Vater (12. Sept. 1781) „ist ein vortrefflicher Poet, und dem hätte ich recht gern meine Oper von München

11) Es ist inzwischen Verwandlung gewesen.

zum Uebersetzen gegeben. Die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer im Baß geschrieben, und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet. Die Bernasconi, Adamberger und Fischer hätten mit großem Vergnügen gesungen." Allein es war beschlossen worden Glucks Iphigenie und Alceste aufzuführen; „und da sie nun zwey Opern zu studiren haben, und so mühsame Opern, so muß ich sie entschuldigen — und eine dritte Opera ist ohnehin zu viel."

Es ist sehr zu bedauern daß dieser Plan nicht zur Ausführung gekommen ist, denn es wäre kein geringer Gewinn für unsere Oper gewesen, wenn Idomeneo in einer von Mozart vorgenommenen Bearbeitung, welche die Spuren des äußerlichen Einflusses der Sänger verwischt hätte, auf der Bühne festen Fuß gefaßt hätte.

Im März des Jahrs 1786 wurde eine Aufführung des Idomeneo von einer Gesellschaft vornehmer Dilettanten in Wien unternommen. Wir sehen dies aus Mozarts thematischem Catalog, dem zufolge er zwei neue Nummern in diese Oper componirte, und daß Frau von Puffendorf die Ilia, Baron Pulini den Idamante gab[12]. Außerdem aber weist die Originalpartitur eine Anzahl von Veränderungen auf, welche von Mozart offenbar für diese Aufführung vorgenommen sind und, wenn es auch zu keiner eigentlichen Bearbeitung gekommen ist, doch von nicht geringem Interesse sind.

Eine Hauptveränderung war es daß Idamante zu einer Tenorpartie gemacht wurde. In dem nachcomponirten Duett[13] ist seine Stimme nicht allein unverkennbar in der Tenorlage dem Sopran gegenüber gehalten, sondern auch im Tenorschlüssel geschrieben[14]. Dies ist nun allerdings in der ebenfalls nachcom-

12) Gius. Ant. Bridi, Bankier in Roveredo, hatte sich als junger Mann in Wien aufgehalten und war dort mit Mozart befreundet geworden; er war ebenfalls in dieser Privataufführung des Idomeneo aufgetreten (A. M. Z. XXVI S. 92).

13) Es ist in der gedruckten Partitur als n. 20 A, im Original ist es später an der passenden Stelle eingeheftet.

14) Das Duett, in dem der Anfang des ersten erhalten blieb, ist in einem Satze und obwohl einfach und in knapper Form ungleich inniger und charakteristischer.

ponirten Arie des Idamante[15] nicht der Fall, hier wie in dem vorangehenden Recitativ ist seine Partie im Sopranschlüssel geschrieben; allein da sie für denselben Baron Pulini bestimmt war, wie das Duett, so erledigt sich die Frage schon dadurch und übrigens ist auch die Lage und Behandlung der Singstimme keineswegs dem entgegen. Der Gebrauch des Sopranschlüssels erklärt sich dadurch daß er in der Oper selbst fortwährend angewendet ist, und findet auch in einem anderen Umstand seine Bestätigung. Wenn Idamante von einem Tenor gesungen werden sollte, so mußten im Terzett (17) und Quartett (21) Veränderungen eintreten. Und diese hat Mozart auch vorgenommen und zwar in der einfachsten Art, indem er an denjenigen Stellen, wo die Stimme des Idamante von einem Tenor gesungen unter die des Idomeneo herabgehen, also die Harmonie verändern würde, dieselbe eine Octave höher gesetzt hat. In der Regel ließ sich dadurch das Gleichgewicht herstellen, und nur selten trat der Fall ein, daß auch in der Stimme des Idomeneo etwas zu ändern war. In dem Terzett hat Mozart daher nur in der Partitur selbst die Aenderungen übergeschrieben; beim Quartett aber hat er alle vier Singstimmen noch einmal auf einem besondern Blatt abgeschrieben und auch hier hat er der Bequemlichkeit halber die Partie des Idamante im Sopranschlüssel gesetzt. Ein weiterer Grund die Singstimmen abzuschreiben lag darin daß die Partien der Electra und Ilia in den Ensemblesätzen fast durchgängig miteinander vertauscht werden sollten; der Grund konnte nur in der Individualität der Sängerinnen liegen[16].

Außerdem sind erhebliche Abkürzungen, — besonders auch im Dialog, der soviel es die Deutlichkeit irgend zuließ zusammengeschnitten ist — und Veränderungen vorgenommen; die Partie des Arbace ist ganz gestrichen mit Ausnahme der Stellen im Recitativ, wo seine Theilnahme am Gespräche durchaus nothwendig war, und diese sind möglichst beschränkt. Danach ergiebt sich der Verlauf der Oper folgendermaßen[17].

---

15) Das Original befindet sich in der kön. Bibliothek zu Berlin.

16) Man sieht auch aus der Art, wie die Partie der Electra zusammengestrichen ist, daß die Dame, welche dieselbe übernommen hatte, nicht allzusehr in Anspruch genommen werden durfte.

17) Ein Mittel denselben zu erkennen giebt der Umstand an die Hand daß in den beiden ersten Acten die Nummern, welche beibehalten werden

Auf die erste Scene der Ilia folgt nach einem kurzen Recitativ der Chor der Gefangenen (4), dann tritt Electra auf und es geht in Uebereinstimmung mit der gedruckten Partitur fort bis Idomeneo ans Land getreten ist. Das Recitativ desselben ist sehr abgekürzt, indem von S. 74 Takt 8 an ein kurzes begleitetes Recitativ eintritt, das in seine Arie (6) überleitet. Die Scene zwischen ihm und Idamante bleibt, dessen Arie (8) aber ist gestrichen; auf den Schluß des Recitativs folgt unmittelbar der Marsch und Chor (9. 10). Den zweiten Act eröffnet anstatt des Gesprächs zwischen Idomeneo und Arbace ein neu componirtes Recitativ der Ilia und Idamantes, an welches die gleichfalls nachcomponirte Arie desselben sich anschließt[18]. Nachdem Idamante abgegangen ist, tritt Idomeneo auf, Ilia redet ihn an; auf das abgekürzte Recitativ folgt ihre Arie (12). Das begleitete Recitativ des Idomeneo ist ohne Aenderung geblieben; allein in der darauf folgenden Arie (13) sind alle Coloraturen herausgestrichen und statt deren kurze Uebergänge gemacht[19], so daß die Arie nicht nur zweckmäßig abgekürzt ist, sondern durch die Be-

---

sollten, mit Bleistift der neuen Reihenfolge gemäß beziffert worden sind. Auch sind die neueren Aenderungen meistens an der Handschrift mit Sicherheit zu erkennen, so daß auch für den dritten Act die wesentlichen Punkte feststehen.

18) Die Arie ist bekanntlich mit Begleitung einer obligaten Violine, welche nach Mozarts Angabe Graf August Hatzfeld spielte. Er war Domherr von Eichstädt, spielte vortrefflich Violine, und studirte unter Mozarts Leitung, mit welchem er sehr befreundet war, dessen Quartette ein. Er starb in dem folgenden Jahr 1787 in Düsseldorf (Cramer Magazin der Musik II S. 1383).

Im December desselben Jahres 1786 componirte Mozart denselben Text — das Recitativ von den Worten Ch'io mi scordi di te an — für Sgra. Storace mit obligatem Klavier, welches er selbst spielte. Die Originalpartitur (André Verz. 84) hat die Ueberschrift: Composto per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart. Vienna 26 di Decb. 1786; sie ist interessant, weil Mozart an zwei Stellen, wo ihm die Klavierbegleitung nicht genügte, Aenderungen vorgenommen hat, die für seinen richtigen Tact zeugen. Diese letztere Composition ist nicht allein ungleich brillanter und weiter ausgeführt, wie es für eine einzelne Concertarie schicklich ist, sondern sie ist auch lebhafter und eigenthümlicher im Ausdruck der Empfindung.

19) Die so geänderten Stellen sind auf einem besonderen Blatte geschrieben und mit Buchstaben verwiesen, welche sich an den entsprechenden Stellen auch in der Partitur finden.

schränkung auf ihre wesentlichen Elemente eine ungleich bessere Gestalt gewonnen hat. Das nun folgende Recitativ der Electra, ihre Arie nebst dem daran sich anschließenden Marsch sind ganz gestrichen, es folgt sogleich der Chor (16); von da bleibt Alles bis zu Ende des Acts wie es gedruckt ist. Der Anfang des dritten Acts ist, abgesehen davon, daß das neucomponirte Duett (20 A) an die Stelle des früheren getreten ist, nicht geändert wie es scheint. Nach dem Quartett ist das Recitativ nebst der Arie des Arbace (22) sicher ausgefallen, obgleich kein äußerer Beweis dafür vorliegt. Die dann folgenden Nummern, welche eine fortlaufende große Scene bilden sind unverändert geblieben, nur das Gebet (26) ist gekürzt; der ganze zweite Theil ist fortgestrichen und S. 299 Tact 4 noch ausdrücklich Fine hinzugesetzt. In dem was nun folgt sind ohne Zweifel die Arien des Idamante (27) und Idomeneo (31), die schon bei der Aufführung in München fortbleiben mußten, sowie das der letzteren voraufgehende Recitativ (30), auch später weggelassen und die Schlußscene soweit abgekürzt als es der Handlung wegen zulässig war. Der beste Beweis dafür ist, daß auch die letzte Arie der Electra (29) gestrichen ist; das voraufgehende Recitativ hat vom drittletzten Tact an einen veränderten Schluß erhalten, so daß es in D-moll endigt; darauf folgte dann unmittelbar der Schlußchor (32).

Einige dieser Aenderungen verdanken offenbar nur zufälligen Umständen bei der Aufführung in Wien ihre Entstehung; übrigens verdienen dieselben bei neuen Aufführungen der Oper gewiß Beachtung[20].

3.

Versuche den Idomeneo wieder auf die Bühne zu bringen sind mehrfach gemacht worden, zuerst im Jahr 1802, soviel mir bekannt ist, in Cassel (A. M. Z. IV S. 342 f.). Hierauf versuchte man es in Wien im Jahr 1806 mit einer neuen Bearbeitung von Treitschke (A. M. Z. VIII S. 586 f. XXIV S. 321), welche in demselben Jahr auch in Berlin gegeben wurde (A. M. Z. VIII S. 746 ff.). Nach einer langen Pause

20) Eine sogenannte Bearbeitung des Idomeneo von Lichtenthal, die ein unglückliches Pasticcio daraus macht, ist hoffentlich nie zur Darstellung gekommen (A. M. Z. XLIII S. 809 ff.).

wurde Idomeneo 1819 wiederum in Wien mit mancherlei Abkürzungen, Aenderungen und einer Einlage von Seyfried aufgeführt (A. M. Z. XXII S. 53 ff. Wiener A. M. Z. III S. S. 779 ff.), welchem Beispiel zunächst Königsberg im Jahr 1821 folgte (A. M. Z. XXIV S. 697). Wiederum trat eine lange Ruhe ein. Dann machte Weimar im Jahr 1840 den Anfang (A. M. Z. XLII S. 751), demnächst folgte München im Jahr 1845 (A. M. Z. XLVII S. 95), wo auf die Anregung König Ludwigs Idomeneo öfter, vielleicht auch schon früher gegeben worden ist, ferner Frankfurt im Jahr 1846 (A. M. Z. XLVIII S. 691 f.), endlich Dresden wo Idomeneo seit dem Jahr 1853 sich auf der Bühne gehalten hat.

Der Erfolg ist überall ziemlich derselbe gewesen: große Freude der eigentlichen Musikliebhaber und Kenner, Gleichgültigkeit oder rasch vorübergehende Theilnahme des großen Publicums, das den Voraussetzungen fern steht, ohne deren Verständniß ein guter Theil der Oper allerdings nicht zugänglich ist.

Im Concertsaal hat sich Idomeneo fortwährend erhalten. Aufführungen der ganzen Oper kamen immer von Zeit zu Zeit vor, und einzelne Stücke, wie die letzten Scenen des zweiten Acts, die Scenen im dritten Act vom Auftreten des Oberpriesters bis zum Gebet des Idomeneo sind fortdauernd beliebt gewesen.

4.

Reichardt zeigt die Partitur des Idomeneo in der Berlinischen musikalischen Zeitung 1806 S. 11 f. in folgender Weise an:

„Seit dem Anfange dieses Blattes sahen wir mit Verlangen der Erscheinung eines neuen großen Meisterwerks entgegen, welches uns Anlaß und würdigen Stoff zu einer belehrenden kritischen Zergliederung darböte, in der auch der Zergliederer selbst die Erhebung und Belohnung fände die nur ein reines großes mit Kunst und Geschmack ausgeführtes Kunstwerk gewährt. In dieser vor uns liegenden Oper haben wir nun ein Werk vor uns, das alle unsere Wünsche erfüllt und fast die schönste Erwartung übertrifft. Das reinste Kunstwerk, das selbst unser Mozart je vollendet hat, liegt in dieser vollständigen und korrekten Partitur des Idomeneo uns und der musikalischen Welt vor Augen. Ein großer durchaus reingehaltener heroischer Charakter ohne alle fremde Beimischung; mitten im Sturm der Affecte und Elemente

und ihres kräftigsten und lebendigsten Ausdrucks im Innern doch die tiefe Ruhe, die den echten Heldencharakter in der Kunst wie im Leben bezeichnet, ihn allein groß macht, und den Göttern beigesellt; in jedem einzelnen der Charaktere wieder eine sehr bestimmte Abstufung und reine Ausführung der fest und bestimmt gegebenen Ideen. Der König Idomeneo ist durchaus so edel und großmüthig gehalten, wie ein zärtlicher Vater im Königscharakter nur immer gehalten werden kann. Idamante, der königliche Jüngling und Sohn, athmet in jedem Tone die reinste Liebe und Ergebung und obgleich dieses auch der Charakter seiner geliebten Ilia ist, so lebt in diesen beiden Charakteren doch wieder die ganz bestimmte zarte Charakteristik, die in den darstellenden Kunstwerken der Alten auch die jugendlichsten und weichlichsten männlichen Gestalten in jedem Theile von der reinen Weiblichkeit bestimmt unterscheidet. Es giebt in der Kunst nichts reineres milderes und gracieuseres als diese Ilia von ihrem ersten Tone bis zum letzten. Dagegen sind die beiden Nebenpersonen Electra und Arbace mit einer so weißen Mäßigung und absichtlichen Zurückhaltung bearbeitet, wie man es einem so feurigen Künstlergenie kaum zutrauen sollte. Der Charakter des Opferpriesters ist hier, so groß und erhaben er auch von Gluck und einigen seiner Nachfolger, ja von Mozart selbst schon auf diesem Wege bearbeitet ist, doch bei weitem das Größte und Vollendetste, was in diesem Charakter nur je in Tönen Ohr und Seele in Erstaunen gesetzt hat; dies gilt auch von den Chören und Märschen, in denen man die recht absichtlich fleißige Vollendung der von Rameau und Gluck so groß angegebenen Formen mit wahrem Genusse findet. Hier hat Mozart auch den ganzen bis zu ihm unerhörten Reichthum der von ihm selbst so erstaunenswürdig ausgebildeten Instrumentalmusik angewandt, wodurch er denn reicher und herrlicher darinnen erscheint als irgend einer seiner Vorgänger."

„Daß der Dichter aus einem antiken Heroensujet ein modernes, empfindsames Singspiel gemacht, kann dem Componisten nicht zur Last fallen, dieser hat es vielmehr mit allen Kunstmitteln, die ihm besonders die Instrumentalmusik darbot, nach seiner Art, so viel als möglich zu heben und oben zu halten gesucht. Der Dichter findet aber am Ende auch wohl noch seine Rechtfertigung in seinem Zeitalter, dem Charakter seines Volks, seines Theaters und dessen singenden Helden. So wie das echt modern-

italiänische Gedicht nun einmal da ist, hat Mozart, für italiänisch gebildete Sänger und Zuhörer arbeitend, ganz recht und weislich in den Gesangstücken sich an die italiänischen Formen gehalten, doch aber durchaus nur die edelsten und reinsten angewandt. Nirgend hat er sich in dieser Oper der frevelhaften Vermengung des großen edl und der kleinen komischen Formen, deren sich jetzt die italiänischen Componisten auch außer der romantischen Fache so häufig schuldig machen, auch nur mit einem Zuge zu Schulden kommen lassen."

„So viel vorläufig im Allgemeinen über diese erwünschte Erscheinung; künftig eine ausführliche Zergliederung dieses großen Meisterwerks, womit wir lehrbegierigen Kunstseelen keinen unangenehmen und unnützen Dienst zu leisten hoffen."

Diese ausführliche Zergliederung ist meines Wissens nie erschienen.

5.

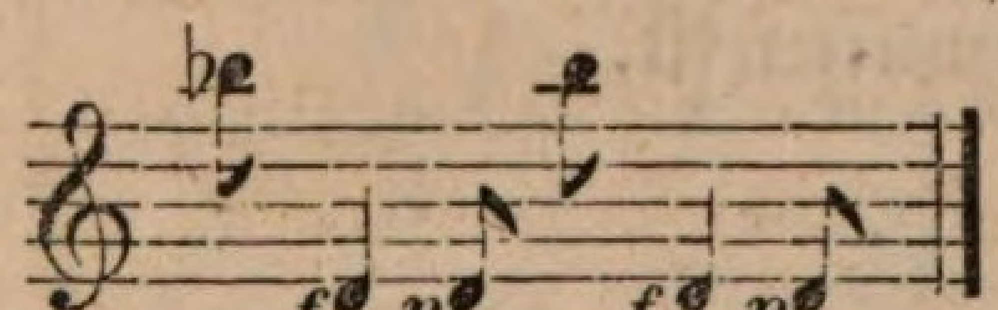
Da die Partitur des Idomeneo im Ganzen genau gedruckt ist, wird es nicht unerwünscht sein, wenn die wenigen Berichtigungen, welche sich beim Vergleichen des Originals ergaben, hier zusammengestellt werden.

S. 8 Tact 3—10 geht das zweite Fagott mit dem ersten, die Stimme desselben ist vielmehr dem Violoncell zu geben.

S. 19 Tact 6 bis S. 20 Tact 3 haben die Trompeten wie die

Hörner 
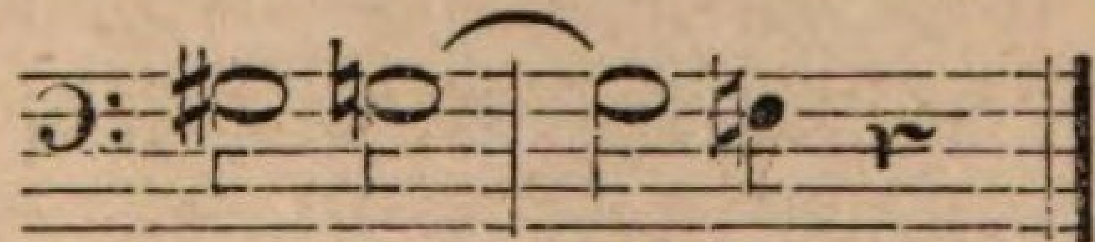
S. 22, Syst. 4, Tact 2 bis S. 23 Tact 1 ist die Betonung diese



und so fort in Vno 1 und Basso; Vno 2 und Viola haben keine Bezeichnung.

S. 51, Syst. 7, Tact 3. Nur die ersten drei Noten f, dann tritt p ein.

S. 53, Syst. 4, Tact 3 und 4 ist der Baß



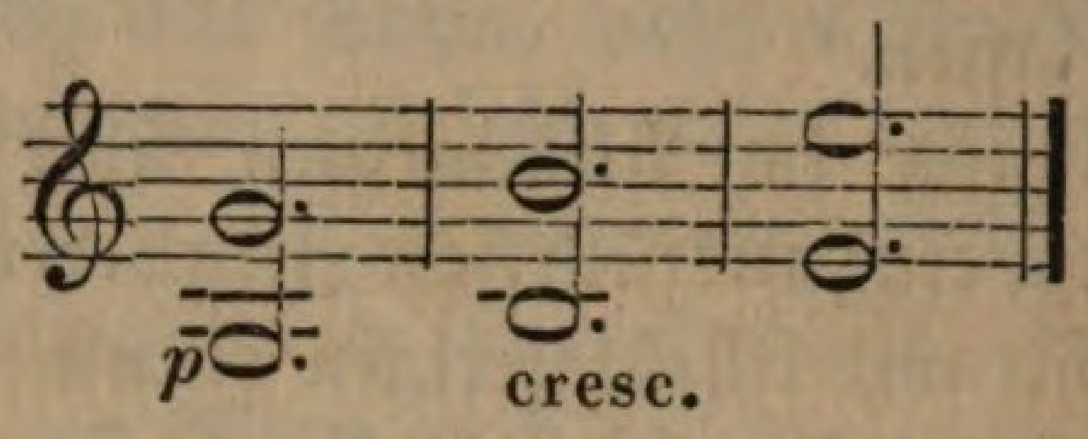
S. 55 Syst. 2, Tact 7 und 8 kein fp, nur p; ebenso S. 56, Syst. 1, Tact 2 und 3; S. 59, Syst. 2, Tact 4 und 5, Tact 8 und 9.

S. 56, Syst. 1, Tact 1 und 4, Vno 2 nicht ff, sondern p; ebenso S. 59 Syst. 2, Tact 7; S. 60, Syst. 1, Tact 2.

S. 65 Tact 8, kein cresc.

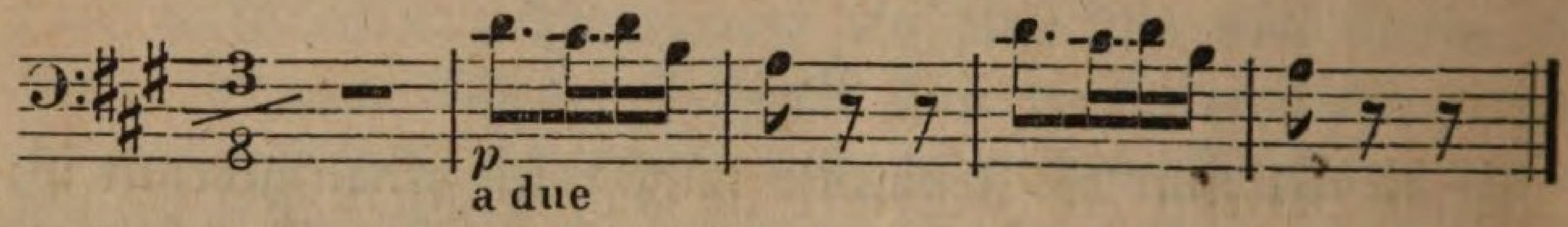
S. 225 ist die Tempobezeichnung Grazioso (ohne Andante).

S. 228, Syst. 1, Tact 7—9 ist die Hornstimme

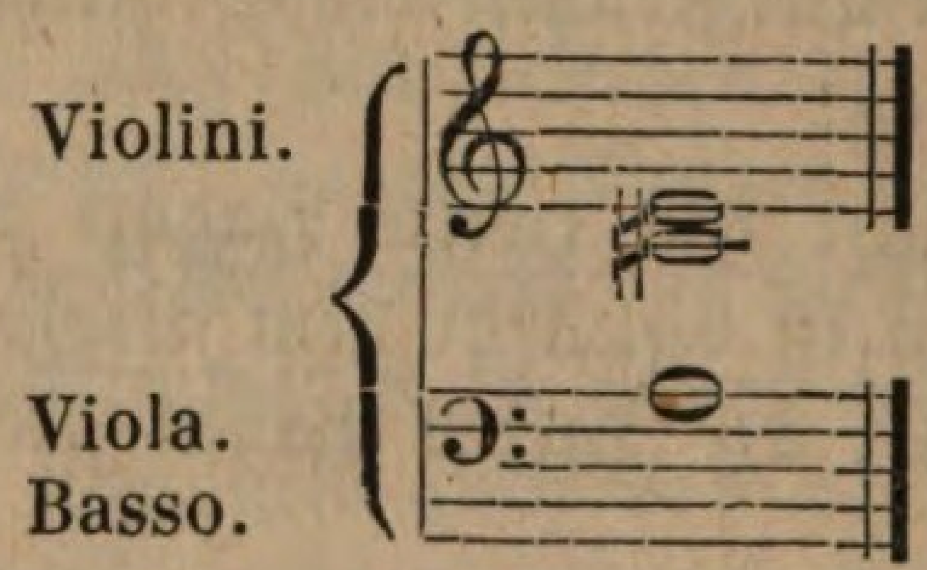


S. 241 ist die Tempobezeichnung Un poco più andante.

S. 243, Syst. 2, Tact 4—8 ist im Fagott zu lesen



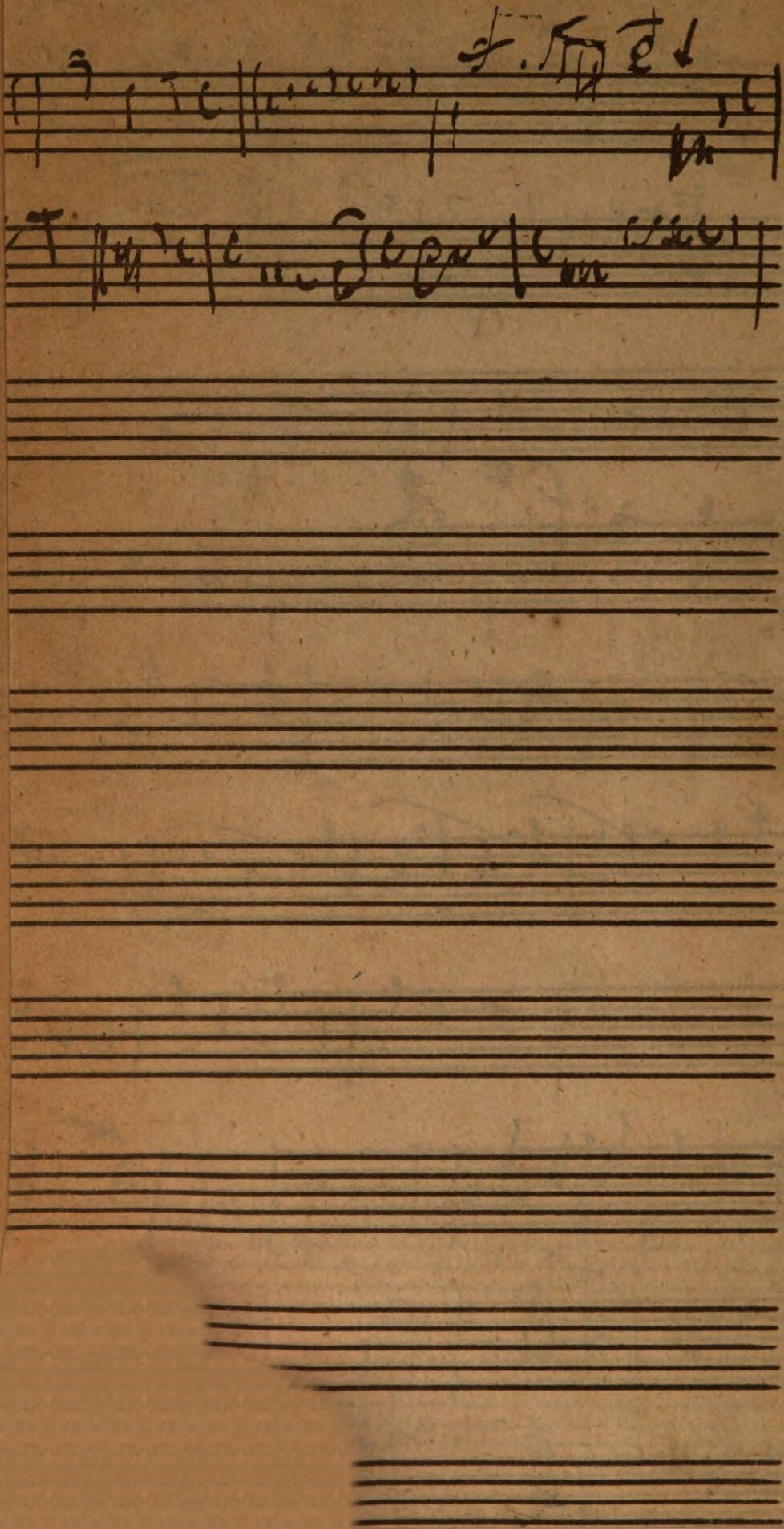
S. 249, Syst. 5, Tact 4 treten die Saiteninstrumente schon ein



S. 365, Syst. 2, nach Tact 5 steht Da Capo il Coro dal segno. Dieses Zeichen steht S. 355, Tact 5 zu Anfang; und S. 363, Tact 9 am Schluß Coda, womit auf S. 365, Syst. 2, Tact 6—8 hingewiesen ist.

2 dinge, namlich um eine glück
und dan für mich um stärcke und
mich erhört, und mir die 2 gna
ich bitte sie also, bester freünd
sprechen sie ihm muth zu. daß e
nimt, wen er das ärgste erst
ich ihnen auch vom ganzen herz
zu ihnen, ich bitte sie — sa
tod ist, sondern prepariren s
was sie wollen, — wenden s
daß ich ruhig seyn kan — u
unglück noch zu erwarten
lieben vatter, und meine
gleich antwort ich bitte sie

aus fürsorg.



Jahn, Otto,

W. A. Mozart

Bd.: 2

Leipzig 1856